This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Informazioni su questo libro

Si tratta della copia digitale di un libro che per generazioni è stato conservata negli scaffali di una biblioteca prima di essere digitalizzato da Google nell'ambito del progetto volto a rendere disponibili online i libri di tutto il mondo.

Ha sopravvissuto abbastanza per non essere più protetto dai diritti di copyright e diventare di pubblico dominio. Un libro di pubblico dominio è un libro che non è mai stato protetto dal copyright o i cui termini legali di copyright sono scaduti. La classificazione di un libro come di pubblico dominio può variare da paese a paese. I libri di pubblico dominio sono l'anello di congiunzione con il passato, rappresentano un patrimonio storico, culturale e di conoscenza spesso difficile da scoprire.

Commenti, note e altre annotazioni a margine presenti nel volume originale compariranno in questo file, come testimonianza del lungo viaggio percorso dal libro, dall'editore originale alla biblioteca, per giungere fino a te.

Linee guide per l'utilizzo

Google è orgoglioso di essere il partner delle biblioteche per digitalizzare i materiali di pubblico dominio e renderli universalmente disponibili. I libri di pubblico dominio appartengono al pubblico e noi ne siamo solamente i custodi. Tuttavia questo lavoro è oneroso, pertanto, per poter continuare ad offrire questo servizio abbiamo preso alcune iniziative per impedire l'utilizzo illecito da parte di soggetti commerciali, compresa l'imposizione di restrizioni sull'invio di query automatizzate.

Inoltre ti chiediamo di:

+ *Non fare un uso commerciale di questi file* Abbiamo concepito Google Ricerca Libri per l'uso da parte dei singoli utenti privati e ti chiediamo di utilizzare questi file per uso personale e non a fini commerciali.

+ *Non inviare query automatizzate* Non inviare a Google query automatizzate di alcun tipo. Se stai effettuando delle ricerche nel campo della traduzione automatica, del riconoscimento ottico dei caratteri (OCR) o in altri campi dove necessiti di utilizzare grandi quantità di testo, ti invitiamo a contattarci. Incoraggiamo l'uso dei materiali di pubblico dominio per questi scopi e potremmo esserti di aiuto.

+ *Conserva la filigrana* La "filigrana" (watermark) di Google che compare in ciascun file è essenziale per informare gli utenti su questo progetto e aiutarli a trovare materiali aggiuntivi tramite Google Ricerca Libri. Non rimuoverla.

+ *Fanne un uso legale* Indipendentemente dall'utilizzo che ne farai, ricordati che è tua responsabilità accertati di farne un uso legale. Non dare per scontato che, poiché un libro è di pubblico dominio per gli utenti degli Stati Uniti, sia di pubblico dominio anche per gli utenti di altri paesi. I criteri che stabiliscono se un libro è protetto da copyright variano da Paese a Paese e non possiamo offrire indicazioni se un determinato uso del libro è consentito. Non dare per scontato che poiché un libro compare in Google Ricerca Libri ciò significhi che può essere utilizzato in qualsiasi modo e in qualsiasi Paese del mondo. Le sanzioni per le violazioni del copyright possono essere molto severe.

Informazioni su Google Ricerca Libri

La missione di Google è organizzare le informazioni a livello mondiale e renderle universalmente accessibili e fruibili. Google Ricerca Libri aiuta i lettori a scoprire i libri di tutto il mondo e consente ad autori ed editori di raggiungere un pubblico più ampio. Puoi effettuare una ricerca sul Web nell'intero testo di questo libro da `http://books.google.com`

Ital 25.10

HARVARD COLLEGE
LIBRARY

BOUGHT WITH INCOME
FROM THE BEQUEST OF
HENRY LILLIE PIERCE
OF BOSTON

ISTITUTO STORICO

ITALIANO

Bullettino

DELL' ISTITUTO STORICO

ITALIANO

N.° 25.

ROMA
SEDE DELL' ISTITUTO
PALAZZO DEI LINCEI, GIÀ CORSINI,
ALLA LUNGARA

1904

87-11

Ital 28.10 (25)

Pierce fund
(25)

Roma, Forzani e C. tipografi del Senato.

CONTENUTO DEL FASCICOLO

SESSIONE X. ADUNANZA PLENARIA DEL 28 GIUGNO 1903. . . . pag. VII

RELIQUIE D'ARTE DELLA BADIA DI S. VINCENZO AL VOLTURNO (con otto tavole), per P. Toesca 1

I NECROLOGI E I LIBRI AFFINI DELLA PROVINCIA ROMANA NEL MEDIO EVO, per P. Egidi 85

SUL PERIODO DELLA LEGISLAZIONE PISANA IN SARDEGNA, per A. Solmi . 93

LE MINIATURE CHE ILLUSTRANO IL CARME DI PIETRO DA EBOLI NEL COD. 120 DELLA BIBLIOTECA DI BERNA, per G. B. Siragusa 115

SESSIONE X.

Adunanza plenaria del 28 giugno 1903.

Presidenza del senatore P. Villari.

L'adunanza è aperta alle ore 14,30 essendo presenti Monaci, Tommasini, Villari, delegati governativi; Crivellucci, Del Vecchio, Lampertico, Manno, Mariotti, delegati delle RR. Deputazioni di storia patria marchegiana, toscana, veneta, torinese, parmense; Brizio, incaricato di rappresentare il delegato della R. Deputazione romagnola; Imperiale, Salinas, delegati delle Società ligure e siciliana di storia patria.

Sono assenti Carutti, delegato governativo, Fumi e Malaguzzi-Valeri, delegati delle RR. Deputazioni umbra e modenese; Balzani e Novati, dèlegati delle Società di storia patria romana e lombarda.

Ha le funzioni di segretario il dott. Giorgi segretario della Giunta.

Presidente. — Si sono scusati di non poter intervenire Balzani, Carutti, Malaguzzi-Valeri e Novati.

Balzani ha scritto dichiarando di aderire in tutto alle proposte che presenterà all'adunanza la Giunta.

Carutti ha scritto che, trovandosi nell'impossibilità di recarsi a Roma di frequente, rinunzia a far parte della Giunta.

Segretario. — Legge la seguente relazione della Giunta sui lavori eseguiti dopo l'adunanza plenaria ultima.

« Delle pubblicazioni annunziate nel rapporto letto all'ultima adunanza plenaria la Giunta esecutiva ha l'onore di presentare ora all'Istituto i due volumi del *Chronicon Farfense* a cura di U. Bal-

zani e due fascicoli del *Bullettino*, il 23 e il 24. Condotti pressochè a termine sono il volume dei *Diplomi di Berengario I* a cura di L. Schiaparelli e il II dei *Capitolari delle Arti Veneziane* a cura di G. Monticolo. E anche questi due volumi si sperava di presentarli in ogni loro parte compiuti, ma sopravvenne ad interromperne la stampa lo sciopero dei tipografi.

« Abbastanza avanzato, essendo giunto alla pagina 240, è pure il IV volume dell'*Epistolario* di Coluccio Salutati a cura di F. Novati. E s'è incominciata la composizione tipografica del III volume degli *Annali Genovesi di Caffaro e dei suoi continuatori* a cura di C. Imperiale, e compiuta quella del volume unico del *Poema sulla spedizione dei Pisani alle Baleari* a cura di C. Calisse. Quest'ultimo lavoro, del quale l'editore ha consegnato il manoscritto completo, potrà esser pubblicato fra breve tempo, mentre più lentamente dovrà procedere la stampa del volume in corso degli *Annali Genovesi*, dovendo l'editore nel preparare il commento aver riguardo a tutta la parte di testo che comprende gli *Annali* di Bartolomeo Scriba, opera non breve nè facile, poichè si tratta d'illustrare coi riscontri delle fonti sincrone e colle citazioni dei moderni lavori critici l'importante periodo storico che va dall'anno 1225 al 1248.

« Come, compiuto il *Chronicon Farfense*, s'è subito posto mano alla stampa del *Poema Balearico*; così, finito il volume dei *Diplomi di Berengario I*, si comincierà quello del *Chronicon Vulturnense*, e finito il II dei *Capitolari Veneti* si comincierà il I della *Cronaca* di Ferreto Vicentino. L'edizione del *Chronicon Vulturnense* sarà curata dal professore V. Federici; quella della *Cronaca Ferretiana*, di cui è pronto tutto il testo col relativo apparato critico, non che buona parte del commento, sarà curata dal prof. C. Cipolla. Un altro volume quasi pronto per la stampa è quello dei *Diplomi degl' imperatori Guido e Lamberto* a cura di L. Schiaparelli.

« La Giunta si è pure occupata dei lavori preparatori di parecchie altre pubblicazioni. Secondo la deliberazione presa nell'ultima adunanza plenaria, ha fatto eseguire una riproduzione fotografica dell'intero codice della *Cronaca* di Fra Salimbene e l'ha posta a disposizione degli editori conte Malaguzzi e prof. Novati. Similmente, tenendo conto dell'altro voto di quell'adunanza relativo alle

opere di Paolo Diacono riguardanti la storia d'Italia, la Giunta ha affidato al prof. Amedeo Crivellucci l'incarico di curare la nuova edizione di quelle opere. Il prof. Crivellucci si è associato nell'opera il prof. Carlo Cipolla. E gli editori già da tempo si sono accinti al lavoro di preparazione del testo, mentre la Giunta ha fatto quanto era in suo potere per renderlo loro agevole, procurando il prestito di codici Pauliani delle biblioteche italiane e straniere.

« S'è inoltre iniziata la preparazione di un *Codice diplomatico Longobardo* dando incarico di raccoglierne i materiali al prof. L. Schiaparelli, il quale parecchi n'ha già adunati, tra i quali un'esatta copia da lui stesso eseguita del codice Vaticano del *Chronicon Sanctae Sophiae*.

« Del *Bullettino* sono in corso di stampa due altri fascicoli. Essi conterranno il seguito della memoria *Il monastero di Nonantola, il ducato di Persiceta e la chiesa di Bologna* del prof. Gaudenzi, e il disegno di edizione dei *Necrologi romani* del prof. P. Egidi; il poema volgare di Pietro de Natali, *De discordia et pace Alexandri III et Friderici I*, della edizione del quale dopo la morte del prof. Oddone Zenatti ha assunto l'incarico il fratello di lui prof. Albino, e qualche altro lavoro che è in preparazione ».

Presidente. — Questo è lo stato dei lavori. Dell'edizione della *Cronaca* di Salimbene, a cui tante cure ha dato l'Istituto, ed il cui lavoro di preparazione fu attraversato da difficoltà, non meno di quello dell'edizione del Villani, si riparlerà più tardi. A questo s'era dedicato un giovane adattissimo e per la dottrina e pel gusto letterario, il Lami, ma colto lui dalla morte, il lavoro rimase interrotto nè si trovò finora chi volesse continuarlo ed avesse a ciò le necessarie attitudini e cognizioni. Il Morpurgo, interpellato, si rifiutò dicendo che avrebbe preferito attendere per conto suo ad un tale lavoro, perchè facendolo per conto dell'Istituto non si sarebbe potuto separare e distinguere la parte di lavoro suo da quella già fatta dal Lami. Quanto al Salimbene bisognerà tornarvi sopra per prendere una deliberazione definitiva. Intanto prega il Tommasini di riferire intorno alle pratiche fatte in proposito col Novati.

Tommasini. — Scrisse, per incarico del Presidente, al Novati chiedendo notizie, avvertendo che si preparavano fuori d'Italia altre due edizioni del Salimbene, e mostrando la necessità di accelerare

la preparazione della nostra. Novati rispose che partecipava alle giuste preoccupazioni della Giunta. D'altra parte un cumulo assai grave di altri impegni gli impediva di occuparsi attivamente, come avrebbe voluto, del Salimbene. Credeva che anche il Malaguzzi non potesse attendervi tanto quanto era necessario. Da parte sua si dichiarava pronto a ritirarsi dall'incarico e pensava che anche il Malaguzzi sarebbe pronto a fare lo stesso.

Presidente. — L'edizione del Salimbene offre difficoltà gravi; tuttavia se gli editori attuali si ritirano, si può cercare fra i giovani chi se ne assuma l'incarico e vi si dedichi interamente. La Giunta avrebbe pensato al prof. Fedele, che potrebbe essere assunto come collaboratore fisso dell'Istituto, coll'incarico di curar l'edizione del Salimbene valendosi degli studi già fatti. Ma di questo si tornerà a parlare più tardi.

Ora è bene discorrere del disegno di accordi coll'Istituto Prussiano. Nel recente Congresso storico fu messo in rilievo che gli studi nostri sono internazionali. Si può dunque, lasciato il timore della concorrenza, mettersi d'accordo cogli stranieri e dividere con essi il lavoro da fare. Già col prof. Bresslau pei *Monumenta Germaniae* si era cominciato a trattare sulle basi della partecipazione scambievole delle pubblicazioni che si vogliono fare, per procedere d'accordo a vantaggio della scienza. Ora il prof. Kehr fa una proposta anche più concreta. Invita il segretario a leggerla.

Segretario. — Dà lettura della proposta seguente del prof. Kehr.

« Le ricerche storiche che Tedeschi e Italiani hanno finora compiuto negli archivi d'Italia, furono fatte con intenti speciali e limitati; rimangono sempre archivi affatto inesplorati. E non vi è studioso delle fonti storiche e della scienza diplomatica il quale non riconosca la necessità urgente di procedere a ricerche sistematiche, generali e definitive. Il progetto che io vagheggio tende a compiere questa impresa, a compierla con forze intellettuali unite dei due paesi.

« L'Istituto Storico Italiano per la sua sezione di carte, diplomi &c. deve fare estese ricerche archivistiche. L'Istituto Storico Prussiano in Roma, secondo le nuove intenzioni del " Curatorium, " non dovrà limitare i suoi studi all'archivio Vaticano, ma estenderli a tutti gli archivi d'Italia, per raccogliere quanto

interessa la storia del popolo tedesco; quindi anch'esso dovrà ricercare e studiare carte, diplomi e bolle &c. I due Istituti percorreranno la stessa via; nè l'uno potrà sostituirsi al lavoro ingente dell'altro. Ora, perchè i due Istituti non concentrano le forze e uniti non procedono ad un lavoro definitivo di ricerche, provincia per provincia, paese per paese, archivio per archivio?

« Ciascuno Istituto nomini un proprio delegato scientifico, e, sotto la direzione attiva di questo, due proprii collaboratori attendano di continuo e con metodo uniforme alle ricerche. Tutte le deliberazioni riguardanti l'andamento, la distribuzione, il metodo di lavoro verranno prese di comune accordo dai due delegati, i quali formeranno una specie di Giunta esecutiva. Tali ricerche avrebbero per intento « di registrare tutte le carte anteriori al Mille, e « tutti i documenti pubblici, come bolle, diplomi imperiali e reali, « vescovili, dei duchi e marchesi, dei delegati imperiali e ponti- « fici &c. fino al Milletrecento ».

« Affinchè questo lavoro proceda sempre con uguale interesse e zelo da parte dei due Istituti, perchè si tragga subito un vantaggio scientifico dalle forze intellettuali unite dei due Istituti, questi s'impegneranno a curare una pubblicazione comune e precisamente la stampa

1) dei *Monumenta gentis Langobardorum*;

2) dei *Diplomata comitissae Matildis*;

3) dei *Diplomata Normannorum*.

« I due Istituti inizierebbero una serie speciale di volumi per raccogliere questo materiale edito con metodo unico. Naturalmente il lavoro scientifico verrebbe distribuito, perchè di ogni editore risultino i meriti come le responsabilità. Questa pubblicazione comune si principierebbe coi *Monumenta gentis Langobardorum*. E siccome l'Istituto Storico Italiano ha già condotto molto avanti i lavori per un *Codice diplomatico Longobardo*, tale pubblicazione si potrebbe fin d'ora così distribuire:

a) Uno studioso italiano, scelto dall'Istituto Storico Italiano, pubblicherà le *Carte Longobarde fino al 774* e

b) i *Diplomi dei duchi di Spoleto e di Benevento e dei principi di Capua, di Salerno e di Benevento.*

c) Uno studioso tedesco, incaricato dall'Istituto Prussiano, sarà l'editore dei *Diplomi dei re Longobardi* e

d) dell' *Onomasticon Langobardicum.*

« Con uguali criteri si potrebbe distribuire il lavoro scientifico degli altri diplomi raccolti.

« P. Kehr.
« P. Villari ».

Presidente. — Questo è il disegno, che mi par pratico e che, se accettato, sarà fecondo di buoni risultati. In esso la parte lasciata all' Italia è notevolissima. Il disegno incontra molto favore in Germania; piace assai anche al prof. Harnack, il nostro Schiaparelli n'è entusiasta e se ne ripromette risultati eccellenti, anche perchè i nostri giovani lavorando a quest'opera si renderanno sempre più pratici del metodo scientifico rigoroso. Chieggo all' Istituto se accetta questo disegno.

Del Vecchio. — È convinto che dall'accettazione di esso verrebbe grande vantaggio agli studi italiani.

Presidente. — Quanto alle spese, la Germania ne farebbe tante per l' esecuzione del disegno quante ne può fare l' Italia.

Monaci. — Ma l' Istituto nostro non ha i mezzi.

Presidente. — Se l' idea piace, i mezzi si chiederanno al Ministero.

Mariotti. — È da considerare se vi siano persone adatte ad eseguire il progetto Kehr. Secondo lui il prof. Kehr e Schiaparelli sono valentissimi e non si troveranno mai in disaccordo. La pubblicazione sui Longobardi interessa la Germania e l' Italia. Intanto si potrebbe far questo, pel seguito si vedrà in avvenire. Quello della Germania e dell' Italia sarebbe un bell'esempio per le altre nazioni. Per l'archeologia l'accordo si è già fatto.

Salinas. — Non s' intenderebbe di creare un' istituzione o un ente nuovo, ma l'unione fra Istituti già esistenti, allo scopo di adottare per determinati lavori uniformità d' indirizzo e azione comune.

Lampertico. — Conviene nella opportunità di non creare istituti nuovi. La cosa in sè gli sembra eccellente. È d'avviso che

si dia mandato al Presidente di continuare le trattative per stabilire le modalità dell'accordo.

MONACI. — La proposta mirerebbe a due scopi, primo di fare ricerche ed esplorazioni in comune, secondo di imprendere, pure in comune, una serie di pubblicazioni. Accetta volentieri la prima parte, purchè sia in precedenza bene e chiaramente regolato tutto ciò che si riferisce alle spese. Quanto al secondo scopo egli ha dei dubbi. Il decreto di fondazione dell' Istituto ci dà un mandato determinato dal quale non possiamo uscire. Abbiamo noi facoltà di aggregarci altri per eseguire lavori di interesse nazionale che sono stati affidati a noi?

DEL VECCHIO. — Crede che sarebbe inutile far insieme le ricerche e non le pubblicazioni. O si accetti la proposta com' è, o si rifiuti.

PRESIDENTE. — L' idea è nata quando s' è pensato ad un lavoro sui Longobardi, popolo la storia del quale interessa tanto la Germania che l' Italia. Il concetto però è assai più vasto. Anche il prof. Kehr potrà trovare in Germania le stesse difficoltà che troviamo noi. Ma si rifletta alle difficoltà che l' Istituto, anche lavorando solo, incontra nel cercare chi si incarichi delle pubblicazioni e sia capace di farle come si desidera da noi. Se il disegno si accetta di buona volontà e senza dubbi, bene; altrimenti è meglio non tentare. Raccogliere materiali in comune, per pubblicare poi ognuno da sè, come qualcuno propone, non gli pare opportuno. È difficile dividere ciò che riguarda l' Italia da ciò che riguarda la Germania. È favorevole ad un' attività concorde degli Istituti delle due nazioni, ma l' impresa dovrebbe essere ben determinata.

IMPERIALE. — Si compiace di queste trattative che anche nel pubblico produrranno buona impressione e mostreranno l'operosità dell' Istituto e il pregio in cui esso è tenuto dagli stranieri. Approva il disegno e stima sia da dare mandato di fiducia al Presidente per seguitare a trattare. Trova prematuro fissare ora i particolari dell' impresa. Oggi si dovrebbe dare un voto unanime d' incoraggiamento. La Giunta penserà poi a trattare e concludere.

MARIOTTI. — Anche egli non intese di consigliare la creazione di un istituto nuovo. Ripete che la proposta è un bell'esempio e va accettata.

Tommasini. — A questo disegno che alcuni colleghi trovano vantaggioso e decoroso, oppose obiezioni nell'adunanza della Giunta. Osserva che quando si tratta di fonti storiche ogni nazione sente il dovere di pubblicare da sè le proprie. Le pubblicazioni tedesche e principalmente quella dei *Monumenta Germaniae* fanno onore a quella nazione; tuttavia ciascuna nazione prese a dare in luce le fonti della propria storia, anzi che acquetarsi a citarle da collezioni straniere. L'Itali fondando l'Istituto Storico si propose di fare altrettanto per le fonti proprie, procurando nuove edizioni di quelle date dal Muratori nei *Rerum Italicarum Scriptores* non che di quelle non comprese nella raccolta Muratoriana. Dobbiamo andare innanzi nel compito nostro. Se avessimo vissuto e operato quanto la Società dei *Monumenta Germaniae historiça*, non avrebbe difficoltà d'iniziare ora una pubblicazione in comune con altre nazioni, ma il nostro Istituto è ancora giovane. D'altronde sebbene in Francia fosse recente un'ottima edizione del *Liber Pontificalis*, la Germania stimò opportuno darne una sua nei *Monumenta Germaniae*, e ne affidò l'incarico al più illustre dei suoi studiosi, Teodoro Mommsen. L'alleanza ne' lavori analitici offre certamente dei vantaggi e pei Tedeschi e per noi. A far lavori in comune non sarebbe contrario in massima, ma vorrebbe esser certo del positivo vantaggio e de' limiti dell'impresa.

Salinas. — Vorrebbe che si determinasse bene quel che si intende di fare. Se il lavoro è diviso, la distribuzione delle parti di esso deve esser netta. Quanto alle ricerche è da stabilire bene che chi trova documenti che possano interessare l'altro, deve dargliene notizia.

Presidente. — Qui si tratta di risolvere in massima se il disegno di tali accordi è accettabile o no. Egli lo trova utile e accettabile e perciò l'ha presentato all'Istituto Storico, come il prof. Kehr lo presenterà all'Istituto Prussiano. L'Istituto nostro deve decidere da parte sua: la Giunta poi vedrà in qual forma la proposta definitiva dell'Istituto Prussiano può essere accolta.

Imperiale. — Torna a proporre un voto di lode augurando che le trattative giungano a buon risultato e dando mandato alla Giunta di stabilire i particolari dell'accordo come fu accennato dal Presidente.

MONACI. — Dichiara che non è contrario al disegno di eseguire ricerche ed esplorazioni in comune coi Tedeschi. Ha molto stima e fiducia del Kehr, studioso di grande valore. Ma ripete ciò che ha detto in principio.

PRESIDENTE. — Noi dobbiamo andar piano nel pubblicare, per scarsezza di mezzi. Invece coll'accordo si arriverebbe a pubblicare rapidamente con vantaggio della scienza.

MONACI. — Osserva che i documenti longobardi chiedono differenti illustrazioni secondo le differenti esigenze della nazione che li pubblica.

PRESIDENTE. — Desidera una franca ed esplicita risposta. Ragioni di decoro, di convenienza, di utilità consigliano l'approvazione del disegno in massima. Se l'Istituto vuol darla, continuerà le trattative, altrimenti le troncherà.

TOMMASINI. — Propone l'accettazione dell'accordo purchè dall'Italia non si proceda a pubblicare il *Codice Longobardo*, eccettuando dalla raccolta i diplomi de' re longobardi.

IMPERIALE. — Mantiene e ripresenta la proposta sua di plaudire al disegno di accordo e dar mandato di fiducia al Presidente per proseguire le trattative.

LAMPERTICO. — Era persuaso fin da principio della bontà della proposta del Presidente. Ma poichè è stata sollevata la questione giuridica, osserva che accettando l'accordo non si va contro al mandato dell'Istituto. Non vi è conflitto perchè si tratta di cooperazione; non vi è abdicazione perchè invece si favoriscono e si promuovono le pubblicazioni di fonti storiche. Nè si possono metter limiti alla Presidenza quando le si dà incarico di trattare con altri. Il Presidente curerà certamente gli interessi dell'Istituto.

MANNO. — In teoria la cosa par bella, ma in pratica sarà di assai difficile esecuzione.

PRESIDENTE. — Se l'Istituto Prussiano accetta - poichè anche là il disegno sarà discusso - non gli sembrerebbe bello da parte nostra rifiutare, nè sarebbe vantaggioso perchè la Germania che ha molti mezzi seguiterà a pubblicare assai più di quello che potremo far noi.

IMPERIALE. — Ma qui si tratta di approvare niente altro che dei preliminari. Si potrà ritornar sopra alla cosa quando sorges-

sero difficoltà nei particolari. Alla Camera questa proposta di accordo venuta dalla Germania e queste trattative saranno opportune se sarà necessario rispondere agli appunti mossi all' Istituto nella relazione sul bilancio del Ministero d' istruzione. Proposte di questo genere da pari a pari non si fanno che ad Istituti importanti.

MONACI. — Facendo la pubblicazione in comune, v' è anche la difficoltà della diversità di lingua. Quanto ai testi la difficoltà non esiste o è minima, ma le illustrazioni ogni Istituto dovrebbe farle nella lingua propria per rispondere alle proprie esigenze.

PRESIDENTE. — Con tanti dubbi egli non sa come potrebbe fare a proseguir le trattative. Nulla concedendo, non è possibile stabilire l'accordo.

IMPERIALE. — Torna a dire che si può approvare la proposta in massima. Il Presidente continui le trattative che si augura giungano a buoni ed utili risultati. Si vedrà se dopo le ulteriori trattative il disegno dovrà tornare innanzi all' Istituto in adunanza plenaria oppur no. Vedrà la Giunta. Desidera che un ordine del giorno in questo senso sia formulato dal senatore Lampertico che già si mostrò decisamente favorevole a tale deliberazione.

LAMPERTICO. — Legge il seguente ordine del giorno:

« L' Istituto plaudendo al Presidente di aver iniziato gli ac-
« cordi per la pubblicazione dei documenti che importano alla storia
« d' Italia e Germania esprime al Presidente piena fiducia per de-
« venire a una conclusione conforme agli intendimenti che l' Isti-
« tuto ha obbligo di promuovere ».

PRESIDENTE. — Pone ai voti il detto ordine del giorno che è approvato da tutti meno uno.

PRESIDENTE. — Ora vengo ad un altro argomento, di cui volevo e dovevo parlare in principio di seduta. Ma ho voluto prima render conto dei lavori fatti. Voi sapete che l' Istituto è attaccato da varie parti. È inutile fare la storia di questi attacchi e cercarne le ragioni. Sono cose a tutti note. Ora siamo innanzi ad un documento pubblico, la relazione sul bilancio dell' istruzione, in cui si disapprova l'opera dell' Istituto e si lodano invece le pubblicazioni eseguite per iniziativa privata. In tale stato di cose la Giunta, desiderosa che l' Istituto, raccolto in adunanza plenaria, sia pienamente

libero di giudicare l'operato suo, presenta le dimissioni. Dopo quanto è avvenuto, queste dimissioni erano necessarie.

TOMMASINI. — La Giunta fu unanime nel riconoscere la necessità di dimettersi e lasciar l'Istituto nella piena libertà di provvedere ai suoi interessi e al suo decoro.

MANNO. — In queste condizioni non accetterebbe la rinunzia. È tutto l'Istituto, non la sola Giunta, che è attaccato. Si completi la Giunta con la nomina di un quarto membro in luogo del senatore Carutti che per la lontananza e per la grave età aveva rinunziato prima di queste dimissioni.

IMPERIALE. — Le dimissioni si debbono respingere.

MANNO. — Non si accettino e si nomini il quarto.

TOMMASINI. — Insiste perchè siano accettate le dimissioni sue personali. Le condizioni della salute sua non gli permettono di lavorare tanto attivamente quanto per l'Istituto necessiterebbe.

MANNO. — In questo momento anche il comm. Tommasini deve restare al suo posto.

PRESIDENTE. — Prego il Tommasini di non separarsi dai colleghi, perchè si possa procedere tutti d'accordo. Quando venisse il momento, l'Istituto saprebbe qual'è il suo dovere.

MONACI. — Ricorda che nell'adunanza precedente era stato preso impegno di interpellare il Ministro intorno alla scarsità dei mezzi concessi all'Istituto.

IMPERIALE. — Nell'ultima adunanza promise di presentare al Ministro un'interpellanza in proposito. E non mancò di parlare in antecedenza della cosa al Ministro come è nelle consuetudini parlamentari, e ne ebbe assicurazioni e promesse. Intanto il Parlamento si chiuse. In seguito gli attacchi son venuti da altra parte. E questo ci darà occasione e modo di porre la questione nei suoi esatti termini se la discussione si farà. È questione da trattare in modo alto e degno.

MONACI. — Il silenzio ci ha danneggiato. Il Ministero non sa quello che l'Istituto ha fatto e quello che non gli è stato permesso di fare.

PRESIDENTE. — Secondochè aveva promesso nella precedente adunanza, subito dopo quella, parlò al Ministro facendogli osservare

esser dannoso da parte del Governo lasciare un Istituto di Stato nelle condizioni in cui si lascia l' Istituto Storico cui sono imposti così gravi doveri. L' Istituto è in ottime relazioni con le Deputazioni, ed anche con le Società di storia patria, le quali ultime sono Società private sussidiate dal Governo. Non può avere interesse di fare opposizione a nessuna utile pubblicazione, anzi ha interesse d' incoraggiarle tutte. È necessario però che si seguano per tutti le norme di legge. In Italia v' è materia sufficiente per tutti coloro che vogliono utilmente lavorare. Metterci d'accordo cogli stranieri, ed alimentare fra di noi la discordia, il caos, non è certo opportuno. È bene intanto che il pubblico abbia notizia della quantità e qualità delle pubblicazioni curate dall' Istituto e della importanza dei molti lavori già fatti, e delle preparazioni compiute o avviate. Nè sarà inutile far pur sapere che gli stranieri apprezzando l'opera dell' Istituto, sono pronti ad associarsi con esso per eseguire in comune lavori della più alta importanza scientifica.

Crivellucci. — La relazione sul bilancio non essendo venuta in discussione, non crede sia il caso d' insistere nelle dimissioni presentate dalla Giunta, essendo pur troppo vero che gli attacchi sono contro tutto l'Istituto, e che perciò, quando si ritenesse opportuno, le dimissioni dovrebbero, come fu detto, essere presentate dall' Istituto intero e non dalla sola Giunta. Cosicchè provvediamo per ora alla elezione del quarto membro della Giunta.

Si procede alla elezione e allo scrutinio, e rimane eletto il prof. Monaci.

Monaci. — È grato ai colleghi della nomina, ma prega l' Istituto di considerare che le sue condizioni di salute non gli permettono di attendere come vorrebbe ai lavori.

Presidente. — L'opera del prof. Monaci ora come in passato sarà preziosa. Propone che il marchese Imperiale sia aggregato alla Giunta, e l' Istituto approva.

Segretario. — Legge, invitato dal Presidente, la seguente relazione su alcune pubblicazioni che la Giunta crede si possano eseguire appena compiute quelle in corso.

« Memore delle cure che sempre e fin dal tempo della sua fondazione l' Istituto ha posto per dare nella sua raccolta di *Fonti*

una nuova edizione della *Cronaca* di Fra Salimbene che sia degna degli studi italiani, la Giunta stima opportuno ora proporre speciali provvedimenti per sollecitar l'esecuzione di un'opera così importante e desiderata. La stampa del Salimbene fu decisa fin dall'adunanza del 6 aprile 1886. Difficoltà intrinseche e impedimenti diversi ne avevan ritardata la preparazione allorchè l'Istituto, nell'adunanza del 28 gennaio 1901, per agevolarla approvò che l'editore conte Ippolito Malaguzzi si associasse nel lavoro il prof. Francesco Novati. E stabilì di procurare ai due editori, che a questa condizione promettevano di dare il lavoro pronto in quattro anni, una riproduzione fotografica integrale del codice Vaticano della *Cronaca*, il che fu fatto. Ora la notizia che due altre edizioni del Salimbene si stanno per pubblicare all'estero consiglia la Giunta a presentare una nuova proposta. E poichè il prof. Novati ha francamente dichiarato che le occupazioni sue non gli consentono di dedicare al Salimbene tutto il tempo e tutta l'opera che sarebbero necessari, la Giunta propone all'Istituto di dare al conte Malaguzzi un altro collaboratore il quale, assumendo su di sè la parte più gravosa del lavoro (quanto rimane della trascrizione del testo dal facsimile, collazioni e riscontri che ancora restin da fare coi testi dai quali il Salimbene dipende o che da esso son derivati), renda possibile iniziar la pubblicazione entro un termine comparativamente breve.

« Due pubblicazioni da lungo tempo proposte, ma non ancora deliberate, la Giunta sottopone all'approvazione dell'Istituto: i *Necrologi della provincia Romana* a cura di P. Egidi e il *Diario Romano di Antonio di Pietro dello Schiavo* a cura di P. Savignoni. L'importanza di queste due fonti e il fatto che la preparazione di esse è avanzata tanto da potersene cominciare sollecitamente la stampa, inducono la Giunta a presentare e a raccomandare all'attenzione dell'Istituto queste proposte. I disegni delle due edizioni sono in ogni loro parte esposti nei due scritti degli editori che pure la Giunta presenta.

« Di un'altra fonte di assai notevole importanza, il *Liber ad honorem Augusti* di Pietro da Eboli, la Giunta propone pure la stampa la quale sarebbe curata dal prof. G. B. Siragusa, per cui il Mini-

stero ha promesso di dare il denaro necessario alla riproduzione delle cinquantatre figure contenute nel codice originale del carme (cod. 120 della biblioteca Civica di Berna), figure le quali costituiscono un importante complemento del testo, e che sono per la massima parte inedite. Volendo dare una edizione definitiva del poema di Pietro da Eboli la riproduzione delle figure del codice Bernese non potrebbe essere omessa ».

MANNO. — La pubblicazione del Salimbene, andando innanzi di questo passo, non sarà pronta mai. Poichè il Novati si è ritirato e par che voglia ritirarsi anche il Malaguzzi, vediamo se non sia il caso di affidare la pubblicazione ad altri che possa e voglia dedicarvisi tutto.

MONACI. — Si associa alla proposta Manno che mira a rompere la catena d' interminabili indugi. Quella parte dei lavori di preparazione che è stata fatta dall' Istituto, è giusto riaverla.

L' Istituto approva.

SALINAS. — Relativamente al poema di Pietro da Eboli, ricorda che alcune delle miniature furono in modo incompleto riprodotte nella raccolta di scrittori e cronisti napoletani del Del Re, e che data la grande importanza di quelle miniature, egli stesso ne fece fare per conto del museo di Palermo una riproduzione a mano.

TOMMASINI. — Avendo a disposizione il codice Bernese di Pietro da Eboli, e non sapendo se avremmo potuto riaverlo in prestito un'altra volta, si reputò necessario far eseguire d'urgenza riproduzioni fotografiche di tutte le miniature. Queste riproduzioni ci serviranno se, come speriamo, del poema di Pietro da Eboli si potrà fare un' edizione corredata di quelle illustrazioni di singolare importanza che sono per la massima parte inedite.

PRESIDENTE. — La pubblicazione si farà se, come si spera, il Ministero concederà lo speciale contributo promesso per l'esecuzione delle tavole, le quali si calcola che costeranno circa tremila lire.

L' Istituto prende cognizione dei rapporti sulle pubblicazioni del *Diario Romano di Antonio di Pietro dello Schiavo* e dei *Necrologi Romani*, proposte dalla Giunta.

E, approvate tali proposte, l'adunanza si scioglie alle ore 15.30.

RELIQUIE D'ARTE

DELLA BADIA DI S. VINCENZO AL VOLTURNO

. . . . . loca monstrat pervia nullis,
Arboribus multis, quae comunt flumina, pulchris
Montibus et ventis, nivibus sunt frigida moestis (1).

Dalla via Latina a mezzogiorno di Cassino si distaccava, nell'epoca romana, una strada che per la pingue campagna di Venafro ascendeva ad Isernia e ad Aufidena nel Sannio, in un'aspra regione, stretta fra l'enorme mole del Matese ed i monti degli Abruzzi, aperta soltanto da quel lato, verso il mare, dal corso del Volturno (2). Il fiume sgorga impetuoso presso il monte Meta e, attraversato un breve altipiano cinto da vette nevose e da colline, volge rapido in una gola profonda che a mano a mano si allarga per terminare nel piano della Campania.

Sul principio del medioevo le strade secondarie ed alpestri del Sannio dovettero farsi sempre più infrequentate, mentre, al paro che nelle più fertili contrade d'Italia, i campi venivano spopolandosi. Verso la fine del settimo secolo, le sorgenti del fiume erano avvolte da dense boscaglie; nel folto della selva, presso il corso delle acque, si celavano avanzi di abitazioni da gran tempo abban-

(1) *Chronicon Vulturnense* (bibliot. Vaticana, ms. Barb. XXXIV, 41, c. 35 B; *Rer. It. Script.* I, II, 341). Il presente lavoro trae occasione dalla imminente pubblicazione della cronaca di S. Vincenzo al Volturno, ricavata dal ms. Barberiniano, a cura del prof. V. Federici, cui vanno tutti i miei ringraziamenti per i materiali di studio liberalmente offertimi. Nell'attesa della nuova edizione stimo opportuno di richiamare le citazioni del *Chronicon* non solo al testo pubblicato dal Muratori, ma anche alle carte del ms. Barberiniano, ora nella biblioteca Vaticana.

(2) Cf. *C. I. L.* IX, tavv. I, III.

donate ed un piccolo oratorio dedicato a san Vincenzo[1], ove pur una volta nell'anno un sacerdote veniva a celebrare l'ufficio divino, chè soltanto a belve ed a ladroni l'erma contrada offriva ricovero, quando avvenne che il signore della regione, duca di Benevento, concedesse quei luoghi selvaggi ad alcuno che voleva ritirarvisi in solitudine con Dio: l'oratorio si mutò allora in un convento; i boschi caddero in breve all'intorno; presto il terreno ferace fu conquistato dai nuovi coloni; casali, ville e chiese sorsero in ogni dove, e tutta la campagna, sotto la mestizia delle nevi e l'alta quiete dei monti, fu santificata dalla contemplazione e dal lavoro umano[2].

Nei secoli, la comunità benedettina crebbe, decadde, rifiorì e si sciolse infine per sempre. Poche rovine di quella che fu una grande badia giacciono ora in mezzo al piano che l'opera dei monaci aveva trasformato in fertili campi: più rari, più dispersi ancora, sono rimasti i segni della vita spirituale del monastero, dell'attività dei suoi abitatori di un tempo, ma pur fra le aride carte di donazione onde il monaco Giovanni volle comporre, sul principio del duodecimo secolo, la storia della sua badia, il *Chronicon Vulturnense*, si potrà intravvedere quanto industre e continua sia stata l'operosità nel monastero ricco e popoloso, della quale le scarse reliquie che ancora potremo raccogliere ci appariranno tutte preziose.

I.

Da quasi cento anni la badia di Montecassino era un cumulo di rovine[3]: i monaci, portando seco la Regola, il peso del pane

(1) *Chron. Vult.* ms. Barber. cc. 35 B, 45 B, 46 A; *Rer. It. Script.* I, II, 341, 346, 350. La leggenda narrava che l'oratorio era stato fondato da Costantino (*Chron. Vult.* ms. Barber. c. 52 B sgg.; *Rer. It. Script.* I, II, 351).

(2) Sull'opera benefica dei monaci in regioni deserte e paludose ch'essi facilmente ottenevano in donazione, cf. L. A. Muratori, *Antiq. Ital. medii aevi*, II, 163.

(3) Incerta è la data della prima distruzione di Montecassino (cf. F. Hirsch, *Il ducato di Benevento sino alla caduta del regno longobardo*, Torino, 1890, p. 14),

e la misura del vino lasciati loro da san Benedetto, si erano rifugiati a Roma dinnanzi ai Longobardi i quali, ancora ariani, avevano invasa furiosamente l'Italia meridionale, distruggendovi chiese, monasteri, vescovadi: quasi ogni resto di vita ecclesiastica ivi si era da molti anni perduto [1], quando, nella seconda metà del secolo settimo, indizî di un prossimo risveglio cominciarono a mostrarsi; il vescovo Barbato recideva l'albero sacro di Benevento, combatteva vittoriosamente il culto superstizioso della vipera; la pia duchessa Teoderada costruiva i monasteri di Santa Maria *in Locosano* e di Santa Maria *in Castanieto*, largiva donazioni, imprendeva a restaurare le chiese [2].

La fondazione della badia di San Vincenzo al Volturno va unita a questo rinascere degli ideali religiosi che pochi anni più tardi doveva favorire la ricostruzione di Montecassino, riallacciando così i legami del ducato con Roma e colla civiltà.

Tre giovani beneventani, Paldo, Taso e Tato, narra la cronaca volturnese [3], spinti dal desiderio di darsi a vita spirituale, lasciarono segretamente le loro case per andare a visitare i monasteri di Francia. Giunti essi a Farfa, ove era di recente risorto un antico convento, vi furono trattenuti dall'abate Tommaso († 716 ?) e distolti dalla loro via ritornarono in patria a cercare solitudine nel deserto altipiano delle fonti del Volturno.

Secondo la *Constructio Farfensis*, l'abate Tommaso li accompagnò; chiese egli a Gisulfo, duca di Benevento, la donazione delle terre ove doveva sorgere il monastero di San Vincenzo; poi, guidati colà i tre giovani, espose le regole monastiche, designò loro la forma degli edificî da costruire, e li lasciò portando seco il precetto di donazione del luogo: così la nuova

come quella della fondazione di San Vincenzo al Volturno (cf. F. Hirsch, op. cit. p. 61).

(1) F. Hirsch, op. cit. pp. 37-40; L. Duchesne, *Les évêchés d'Italie et l'invasion Lombarde* (*Mélanges d'archéologie et d'histoire*, 1903, I, 103).

(2) Io. de Vita, *Thesaurus alter antiquitatum Beneventan. medii aevi*, Roma, 1764, p. 50 sgg.; F. Hirsch, op. cit. p. 61 sgg.

(3) La vita dei tre fondatori della badia scritta da Autperto abate († 778) è accolta nel *Chron. Vult.* (ms. Barber. c. 30 sgg.; *Rer. It. Script.* I, II, 339 sgg.; *Mon. Germ. hist. Scriptores rerum Lang. et Ital.* p. 546 sgg.).

comunità sorse sotto gli auspicî di Farfa[1]. In forma del tutto diversa si presenta questa parte del racconto nelle narrazioni dei cronisti volturnesi e cassinesi intenti ad affermare l'indipendenza del nuovo monastero[2], ma è verosimile che la badia Farfense, la quale stava per primeggiare in Italia nel tempo in cui Montecassino era abbandonato, desse il maggiore impulso alla formazione del monastero di San Vincenzo. Quivi, presto accresciutosi il numero dei monaci, gli edificî che l'abate Tommaso aveva designati sorsero certamente disposti ad imitazione di quelli che la *Destructio Farfensis* ci descrive, vero modello di architettura monastica[3].

Fra le macerie che, ad un miglio circa dalle sue sorgenti, rimangono presso il Volturno, tornerebbe vano il volere ora discernere i resti delle prime costruzioni: in tanto numero gli edificî colà si sovrapposero nel corso dei secoli e furono poi tutti sepolti dalla rovina! Probabilmente il primitivo nucleo del monastero si formò sulla sinistra riva del fiume e fu da un lato difeso dalla rapida corrente delle acque, dall'altro dalle vette dirupate dei monti. Così, al riparo dalla violenza, si ritrassero insieme uomini intenti a domare in sè stessi le passioni brutali, elevati dalla contemplazione, capaci di godere il solenne silenzio delle montagne nelle quali cercavano asilo: invero alto significato ebbe allora la vita monastica adunante in un accordo comune le forze più elette; i luoghi ch'essa sempre sceglieva ove puro l'animo spaziava fra selve e cime nevose, diventavano vivi e costanti centri di civiltà e di lavoro intellettuale attraverso le epoche più tempestose![4]

Intorno al nuovo monastero restavano le tracce di un lungo periodo di desolazione, chiese cadenti, campagne prive di coloni; al di là dei monti, distante soltanto dodici miglia di cammino

(1) *Constructio Farfensis* (nel *Chronicon Farfense* di GREGORIO DI CATINO, ediz. di U. BALZANI tra le *Fonti per la storia d'Italia* pubblicate dall'Istituto Storico Italiano, Roma, 1903, I, 9 sgg.).

(2) *Chron. Vult.* ms. Barber. cc. 36, 45 B; *Rer. It. Script.* I, II, 341, 347; LEONE OSTIENSE, *Chron.* in *Mon. Germ. hist. Script.* VII, 581.

(3) *Destructio Farfensis* (nel cit. *Chronicon Farfense*, I, 29 sgg.); I. von SCHLOSSER, *Das abendländ. Klosteranlage des früh. Mittelalters*, Vienna, 1889, p. 41.

(4) A. SPRINGER, *Klosterleben und Klosterkunst im Mittelalter* (*Bilder aus d. n. Kunstgesch.*, Bonn, 1886, I, 41 sgg.).

alpestre, Montecassino non era abitato che da qualche eremita vivente fra le rovine. Ma i Benedettini cassinesi che rifugiati a Roma attendevano il tempo propizio per ritornare ai luoghi ove avevano lasciate le reliquie del padre loro, ai molteplici segni di nuovi sensi religiosi fra i Longobardi, al sorgere della badia di San Vincenzo, presero alfine animo al ritorno.

Circa l'anno 718, il nobile Petronace riconduceva i monaci dal Laterano alle loro antiche sedi e prendeva a ricostruire il monastero. Gli abitanti di San Vincenzo al Volturno accorsero allora presso i loro fratelli e li aiutarono a rialzare gli edificî caduti [1]: poi, quando la badia Cassinese prese a rifiorire, non vennero meno quelle prime relazioni fraterne: sovente solevano i monaci delle due badie visitarsi, attraversando le montagne; sovente servi e possessioni passarono dalla giurisdizione dell'uno a quella dell'altro monastero e furono condivise le vicende felici e le luttuose [2]. Così la storia intellettuale della badia Cassinese, a noi nota in modo più continuo e più completo, varrà a lumeggiare i pochi resti che di quella Volturnese ci sono rimasti.

Dell'attività dei primi monaci di San Vincenzo al Volturno; fra i quali emerse per dottrina e per santa vita il monaco Magno che esplicò la regola monastica a Walfredo, fondatore della badia di Palazzolo presso Populonia [3]; ci è forse rimasto un prezioso documento in un codice degli Evangelî ora nel Museo Britannico. Una nota finale indica che esso fu scritto dal monaco Lupo per ordine dell'abate Attone, e poichè i caratteri della sua bella e regolare scrittura onciale lo fanno ritenere opera del secolo ottavo, nel quale si trova appunto un Attone (739-760) [4] abate del monastero Volturnese, e il manoscritto trovavasi ancora nel decimo-

(1) *Chron. Vult.* ms. Barber. c. 46B; *Rer. It. Script.* I, II, 346.

(2) LEONE OSTIENSE, op. cit. VII, 604.

(3) MABILLON, *Annales*, II, 131.

(4) Per la cronologia degli abati seguo le date dichiarate dal *Chron. Vult.* rinviando, per le piccole rettifiche cronologiche che non portano gran divario nelle nostre ricerche, agli studî preparatorî della nuova edizione del *Chronicon* che verranno pubblicati dal prof. FEDERICI in un prossimo fascicolo di questo *Bullettino*.

quinto secolo nel monastero beneventano di San Pietro, non è inverosimile il ritenere ch'esso provenga dalla badia di San Vincenzo[1].

Ai quattro Evangelî sono premesse nel codice le consuete tabelle canoniche che già appaiono divise da svelte colonnine di marmo variopinto e con capitelli dorati sui quali posano leggiere arcatelle: un arco maggiore cerchia in alto ogni tavola, ed è adorno vagamente di margherite e di losanghe d'oro (c. 2 B), di nastri che s'intrecciano in meandri ove, sopra fondo aureo, stanno anitrelle ed altri uccelli eseguiti con ogni cura (c. 3 B).

È il solito partito di architetture e di ornati derivato da modelli siriaci[2], quali il ms. di Rabula e l'Evangeliario di Etschmiadzin, che troviamo adunque usato nell'Italia inferiore prima di vederlo adoperato dai miniatori carolingi che dovevano elaborarlo con tanta varietà durante il nono secolo. Altri più antichi manoscritti, l'Evangeliario di Cambridge (biblioteca del Corpus Christi College, n. 286)[3] ed il ms. Harleiano 1775 del Museo Britannico[4], provano ognor più come l'arte orientale, per mezzo della diffusione dei codici miniati[5], influisse sugli artisti dell'Italia meridionale e ci preparano ad ammetterne una qualche azione

(1) *Catalogue of ancient Mss. in the British Museum*, par. II, *Latin*, p. 18, Londra, 1884. Il codice è segnato: *Add. Ms. 5463*.

(2) *Die Trierer Ada-Handschrift*, Lipsia, 1889; J. STRZYGOWSKI, *Das Etschmiadzin-Evangeliar*, Vienna, 1891, p. 56 sgg.

(3) Riproduzioni colorate in WESTWOOD, *Palaeographia sacra pictoria*, Londra, 1843-1845. Cf. *The Palaeographical Society*, II, tavv. 33, 34, 44. L. TRAUBE (*Textgeschichte d. Regula s. Benedicti* in *Abhandl. d. könig. bayer. Akad. d. Wiss.* Hyst. Cl. 1898, XXI, 107) crede che il codice provenga piuttosto dall'Italia meridionale che da Roma, come invece opina il GRISAR (*Roma nel medio evo*, I, par. III, p. 279).

(4) *Catalogue of ancient Mss.* II, 14 sgg.

(5) A. HASELOFF, *Der Psalter Erzbischof Egberts*, Treviri, 1901, p. 139; G. SWARZENSKI, *Die Regensburger Buchmalerei des X und XI Jahr.*, Lipsia, 1901, p. 8. Intorno alla trasmissione di modelli orientali in Francia ed alle vie da essi seguite, cf. anche J. STRZYGOWSKI, *Hellenistische und koptische Kunst in Alexandria* (*Bulletin de la Société Archéol. d'Alexandrie*, n. 5, Vienna, 1902, p. 69); L. BRÉHIER, *Les colonies d'Orientaux en Occident au commencement du moyen âge* (*Byzant. Zeitschrift*, 1903, I).

anche sopra alcuni importanti monumenti pittorici del secolo nono conservatisi fra le rovine della badia Volturnese.

Il nuovo monastero, nella sua crescente prosperità, si adornava frattanto di numerose fabbriche: alla chiesa dedicata dall'abate Taso († 739 ?), poi detta di Santa Maria maggiore[1], presto se ne aggiunse un'altra che Attone (739-760) elevò a san Pietro apostolo[2]: le campagne, allora per la grande sicurtà non custodite da castella, si ripopolavano; gli oratorî rurali risorgevano: dappertutto era pace profonda non rotta che di lontano dalle lotte tra papi, duchi e re longobardi[3]. Per la regione Beneventana si preparava felice il lungo principato di Arichi.

Quando il regno longobardo ebbe fine, Arichi seppe mantenere di fronte a Carlomagno l'indipendenza del proprio ducato, assunse il titolo di principe, fece di Salerno una reggia. Ancora dugento anni dopo la morte di lui la sua memoria durava ingigantita nelle menti dei Salernitani, così che il cronista della città narrava come in una fiaba le magnificenze dello splendido palazzo regale con le scalee gremite di giovani falconieri, le aule piene di uomini intenti a giocare, e nell'intimo recesso, fra una schiera di solenni vegliardi, seduto sopra aureo trono, il principe. D'ogni lato le pareti splendevano illustrate dai versi di Paolo Diacono[4].

A Benevento, nella reggia ove Paolo fu accolto ed erudì nelle antiche storie Adelperga, fra le gemme e i metalli preziosi venutigli dall'India, dall'Arabia e dall'Etiopia, Arichi pensò alla caducità dei beni terreni e fondò nella città il monastero di Santa Sofia, ed arricchì le chiese di terre e di doni[5]. Allo splen-

(1) *Chron. Vult.* ms. Barber. c. 56B; *Rer. It. Script.* I, II, 354.

(2) *Chron. Vult.* ms. Barber. c. 58B; *Rer. It. Script.* I, II, 354.

(3) « Eo siquidem tempore rara in his regionibus castella habebantur, « sed omnia villis et ecclesiis plena erant: nec erat formido aut metus bel- « lorum, quoniam alta pace omnes gaudebant usque ad tempora Saracenorum »; *Chron. Vult.* ms. Barber. c. 84; *Rer. It. Script.* I, II, 370.

(4) *Chronicon Salernitanum* in *Mon. Germ. hist. Script.* V, 479.

(5) *Chronicon Sanctae Sophiae* (ms. Vat. lat. 4939, c. 29); UGHELLI, *Italia sacra*, VIII, 26.

dore della sua corte doveva rispondere il prosperare della vita ecclesiastica!

La cultura fu allora gloriosamente rappresentata nei due maggiori centri monastici del principato che in un secolo appena aveva fatto così rapidi passi verso la civiltà. Se i tre fondatori di San Vincenzo al Volturno avevano meditato di recarsi nei conventi di Francia [1], ora dalle aule imperiali, da Carlomagno e dai suoi compagni, giungevano versi pieni di affetto e di desiderio per Montecassino ove Paolo Diacono ridonava splendore alla storia, ridestava classici accenti per magnificare Arichi o per piangere sulle tombe degli ultimi re longobardi [2]. La badia Volturnese aveva monaco ed abate Ambrogio Autperto († 778), di nazione franco, che Paolo Diacono disse uomo eruditissimo [3]. Dotato di una facondia che parve largitagli miracolosamente, Autperto si diede sopratutto a studî religiosi e alla predicazione, ed ancora rimangono le omelie piene di forza oratoria e di scienza divina rivolte da lui ai monaci di San Vincenzo; compose e trascrisse da se stesso, perchè gli scribi non sapevano seguire il suo difficile dettato [4], un commento

(1) Cf. U. Balzani, Prefazione al *Chronicon Farfense* (ediz. cit. I, p. xi).

(2) Duemmler, *Poëtae latini aevi Carolini*, Berlino, 1881, I, 27 sgg.

(3) *Historia Langobard.* (*Mon. Germ. hist. Script. rer. Langob. et Ital.* ediz. Waitz, p. 179). Autperto dà notizie di sè in una nota premessa al suo *Speculum parvulorum* (Migne, *Patr. lat.* LXXXIX, 1267): egli era nato in Francia; venuto a San Vincenzo al Volturno (ma non insieme con Carlomagno, come narra il *Chron. Vult.*) ricevette quivi gli ordini religiosi e vi compose al tempo di Arichi il suo commento sull'*Apocalisse*. Sappiamo anche che alla morte dell'abate Giovanni (776) fu eletto al seggio abbaziale il monaco Potone, al quale, accusato di lesa maestà imperiale, altri monaci, forse la fazione gallica della badia, contrapposero Autperto. Questi morì il luglio dell'a. 778 nel recarsi a Roma ove era stato citato da Adriano I insieme col suo competitore: il corpo suo fu trasportato a San Vincenzo e sepolto nella chiesa di San Pietro (cf. *Chron. Vult.* ms. Barber. c. 64 sgg.; *Rer. It. Script.* I, ii. 359 sgg.; Mabillon, *Acta sanctorum Ord. Bened.* IV, 234 sgg.; Id. *Annales Ord. s. Bened.* II, 220, 230; *Histoire littéraire de la France*, Parigi, 1738, IV, 142 sgg.; M. Ziegelbauer, *Historia rei litterariae Ordinis s. Benedicti*, Vienna, 1754, III, 57 sgg; Migne, *Patr. lat.* LXXXIX, 1273 sgg.).

(4) Dalle parole di Autperto: « in hoc tam laborioso opere notariorum so- « lertia deesse mihi videtur... » (Migne, *Patr. lat.* LXXXIX, 1270) i sopra citati

dell'*Apocalisse*, narrò con ingenuità le vicende dei fondatori della badia, e durante le ore notturne[1], nel silenzio delle montagne volturnesi, immaginò il singolare trattato *De conflictu vitiorum et virtutum* che potè essere attribuito ad Ambrogio, ad Agostino e a Isidoro di Siviglia!

Ed insieme alla cultura letteraria cresceva intanto nelle due badie l'attività artistica.

Alle falde di Montecassino, l'abate Potone (760-771) aveva elevato due chiese; Teodemaro († 797) v'innalzò ancora il singolare edificio oggi chiamato di S. Maria delle Cinque Torri; più tardi, sul principio del secolo nono, Gisolfo abate (797-817), coll'opera probabilmente del monaco Carioaldo, vi costruiva un'ampia basilica dedicata al Salvatore, retta da ventiquattro colonne, circondata da portici, coperta di laqueari di cipresso, dipinta di mirabili figure, con un atrio e con un campanile posato su otto colonne. Nel monastero superiore di San Benedetto, Gisolfo ampliò le abitazioni dei monaci, rese più vasta l'antica chiesa, vi profuse oro, argento e preziosi arredi[2].

Non minore fu l'operosità dei monaci di San Vincenzo al Volturno. L'abate Paolo (783-792) edificò nella badia una chiesa che fu detta S. Maria « iuxta flumen »[3]; il suo successore, Giosue (793-820), emulò il contemporaneo abate cassinese Gisolfo nell'abbellire il proprio monastero, arricchito al paro di Montecassino dai doni di principi franchi e longobardi. Nato ed educato nell'aula imperiale, erudito nelle lettere, potente per le sue relazioni di parentela con Ludovico il Pio, l'abate Giosue costrusse, coi materiali di un antico tempio del territorio capuano, una magnifica chiesa che dedicò a san Vincenzo martire. La basilica, ornata

autori inducono che nella badia Volturnese mancassero gli amanuensi: cosa del tutto inverosimile! Quelle parole significano che nella sua faticosa opera di commentatore non bastava ad Autperto la abituale diligenza degli scribi.

(1) « Horis nocturnis... dictavi atque conscripsi », dice Autperto nel congedo del libro (MIGNE, *Patr. lat.* XL, 1106).

(2) CARAVITA, *I codici e le arti a Monte Cassino*, Montecassino, 1869, I, 22 sgg.

(3) *Chron. Vult.* ms. Barber. c. 74B; *Rer. It. Script.* I, II, 365.

di portici, aveva trentadue colonne, fra le quali pendevano preziose cortine; era lunga trentasei passi, larga sedici, alta sino alle travi dodici; sulla fronte, splendevano in lettere d'oro i versi:

QVAEQVE VIDES HOSPES PENDENTIA CELSA VEL IMA
VIR DOMINI IOSVE STRVXIT CVM FRATRIBVS VNA[1].

Mirabile pel nuovo edificio ricco di antichi marmi, la badia giunse allora al suo massimo fiore: la fama della santa vita dei suoi abitatori, dice il *Chronicon*[2], si era sparsa in ogni dove; anche dalle lontane provincie di Francia, e persino dalla regia corte, molti accorrevano a professarvi la regola di san Benedetto, lasciando patria, parenti e ricchezze. Il monastero, che doveva contare parecchie centinaia di monaci, si era forse esteso sopra ambo i lati del Volturno, il quale, vorticoso e stretto in quel punto, era varcato da un ponte che congiungeva le due rive: la basilica di San Vincenzo forse sorgeva sulla sponda destra del fiume ove il terreno pianeggiante prestava spazio più adatto alla magnifica costruzione.

L'abate Talarico (820?-823) innalzò ancora nel monastero una chiesa al Salvatore ed una a san Michele[3]; Epifanio (826-843) edificò Santa Maria « in insula » e S. Lorenzo « in alia insula »[4]; l'abate Toto (843-844) costrusse una nuova chiesa di San Vincenzo « iuxta pontem marmoreum »[5].

(1) *Chron. Vult.* ms. Barber. cc. 80-81; *Rer. It. Script.* I, II, 368. La basilica venne dedicata l'anno 808. Una miniatura del ms. Barber. (c. 80) rappresenta l'abate Giosue che porge a san Vincenzo (« suscipe, Vincenti, « benedic tibi dona ferenti ») il modello della basilica: questa si mostra con una sola abside e con un alto campanile, sorretto da una grande arcata, alla sinistra della sua fronte. Tale figura non riproduce di certo la basilica dell'abate Giosue, già da tre secoli distrutta quando il disegnatore adornò il codice del *Chron. Vult.*: essa ci presenta piuttosto un'immagine non esatta della chiesa di San Vincenzo quale venne riedificata nel XII secolo, appunto con l'alto campanile a sinistra della sua facciata.

(2) *Chron. Vult.* ms. Barber. c. 86; *Rer. It. Script.* I, II, 372.

(3) *Chron. Vult.* ms. Barber. c. 103 B; *Rer. It. Script.* I, II, 385. Per la data della morte di Giosue, cf. MABILLON, *Annales*, II, 429.

(4) *Chron. Vult.* ms. Barber. c. 104; *Rer. It. Script.* I, II, 385.

(5) *Chron. Vult.* ms. Barber. cc. 110-110 B; *Rer. It. Script.* I, II, 390.

Un grande cumulo di macerie a sinistra del fiume, colonne infrante, capitelli corinzî e preziosi marmi antichi dispersi nei campi, erano le sole tracce lasciate da tanti edificî; soltanto presso una casa colonica, sulla stessa sponda del Volturno, si scorgeva la curva di un'abside di alcuna delle primitive chiese, quando il caso fece scoprire ivi accanto, sotto il terreno franato, uno degli antichi oratorî del monastero (1). Un' epigrafe che vi si trova dipinta ci assicura, lo vedremo, che l'oratorio non è posteriore all'abate Epifanio (826-843); e come il complesso delle pitture che ne ornano le pareti mira a glorificare la Vergine, così possiamo credere di avere dinnanzi a noi la chiesa di Santa Maria « in insula », edificata dall'abate stesso, od almeno una parte della medesima (2).

Scendendo fra rovi ed ortiche si penetra per una angusta porta nell' interno dell' oratorio. L' ambiente è formato da due stretti bracci intersecantisi nel mezzo (fig. 1): di questi, il maggiore è lungo sette metri e largo un metro e mezzo all' incirca, il minore ha circa quattro metri di lunghezza ed è alquanto più ampio; l'altezza media interna è di quasi tre metri: volticine a botte coprono i quattro bracci ed assai malamente si fondono nel loro incrocio. La pianta dell' edificio tende alla forma di croce greca.

In un suo pregevole lavoro (3), E. Bertaux pose già in evidenza alcuni caratteri di questa costruzione ravvicinandola alla singolare architettura della chiesa di Santa Maria delle Cinque Torri (4), sorta

(1) Mons. Piscicelli-Taeggi (*Pitture cristiane del IX sec.: Badia di San Vincenzo alle fonti del Volturno*, Montecassino, 1885 e 1896) ha il merito insigne di avere primo richiamato a due riprese l' attenzione degli studiosi verso questo importante monumento.

(2) Soltanto uno scavo che mettesse allo scoperto l'esterno della costruzione, ora del tutto interrata, potrebbe mostrare se essa era isolata oppure unita (non come soccorpo, chè male si saprebbe adattare alla vicina chiesa della quale restano le tracce) ad altro maggiore edificio. L'oratorio sembra in parte ricavato nel tufo.

(3) E. Bertaux, *Gli affreschi di San Vincenzo al Volturno* (*Rassegna Abruzzese di storia ed arte*, Casalbordino, 1900, IV, 105 sgg.).

(4) W. Schulz, *Denkmaeler der Kunst d. Mittelalters in Unteritalien*, Dresda, 1860, II, 328; F. X. Kraus, *Gesch. d. christl. Kunst*, Freiburg, 1896, I, 327.

nel secolo ottavo alle falde di Montecassino in una nuova città chiamata con greco nome « Eulogimenopolis », cui giova ancora aggiungere la chiesa di « Aghia Sophia » che Arichi II eresse in Benevento [1].

Siffatti edificî mostrano senza dubbio l'esistenza anche nel ducato Beneventano di una tendenza ad imitar tipi architettonici orientali, ma non riteniamo giusto accentuare l'importanza di questo fatto: gli architetti non si avvicinavano che di lontano ai modelli propostisi e ci lasciarono nella chiesa di Santa Maria delle Cinque Torri, nell'oratorio dell'ábate Epifanio, soltanto delle meschine deformazioni delle magnifiche costruzioni bizantine. Accanto a questi tentativi, sporadici e mal riusciti, si svolgevano invece nella loro semplice bellezza le forme architettoniche basilicali: a San Vincenzo al Volturno, come a Montecassino ed a Farfa, centri principali della vita benedettina dell'Italia inferiore, l'antico tipo basilicale è predominante; le chiese maggiori delle tre badie quali dalle descrizioni dei cronisti possiamo immaginarle, ricche di colonne, di portici, adorne di atrî, dovevano rassomigliare a quelle di Roma.

Per tutto il medioevo, anche quando nel secolo undecimo l'arte bizantina si effuse più largamente nell'Italia meridionale, l'architettura nostra crebbe libera nelle sue forme principali: a Roma stessa, l'« Apostoleion » che Narsete aveva costruito con tanta magnificenza [2], lasciando per sempre nel mezzo della città uno dei maggiori modelli di costruzione bizantina, non doveva punto allontanare dalla loro via gli architetti delle basiliche urbane. La facilità di procurarsi materiali antichi, già pronti per essere messi in opera in una determinata guisa, forse favorì in qualche maniera il sistema basilicale, ma non potè essere, come pare al Bertaux [3], il maggiore movente del suo permanere: si sviluppavano le forme che la tradizione architettonica locale offriva e che il culto esigeva.

(1) Dehio und Bezold, *Die kirchl. Baukunst*, Stuttgart, 1892, I, 43.

(2) Grisar, *Storia di Roma e dei papi nel medio evo*, Roma, 1899, I, II, 315 sgg.

(3) E. Bertaux, op. cit. p. 108.

Più incerti assai restiamo intorno agli ornamenti che nei primi tempi arricchirono le basiliche benedettine, e dei quali, come per Roma il *Liber Pontificalis*, anche le cronache monastiche dànno copiosi elenchi ma scarse notizie che palesino quali furono i caratteri artistici dei vasi preziosi, dei « vela » ricamati, delle corone d'oro, dei libri liturgici, delle croci gemmate riposte nei tesori delle chiese (1). Dovevano questi oggetti preziosi essere venuti in gran parte da lontani paesi, offerte di devoti, donativi di principi: fra le opere di arti meno progredite splendevano forse ancora gli avanzi dell'arte della decadenza ellenico-romana, si riconoscevano per la finezza della tecnica i drappi ricamati, gli ori cesellati dagli artefici di Bisanzio, accanto ai lavori dei monaci i quali nelle « officinae » dei conventi cercavano di sbalzare l'oro e l'argento per gli altari delle chiese, nello « scriptorium » trascrivevano ed ornavano preziosamente i sacri libri (2).

Nel secolo ottavo, Farfa aveva avuto l'abate Alano, che anacoreta sul monte Motilla, vergò molti codici mirabilmente (3); poi, nel secolo nono, un abate Benedetto « in libris et altaris ve« stibus atque diversis utensilibus construendis nimis sagacissi« mus » (4): fu questi, insieme coi suoi monaci, lo scultore dei preziosi paliotti istoriati colle rappresentazioni delle feste maggiori e colla terribile scena dell'*Ultimo Giudizio* (5), dei quali la fama

(1) S. Beissel, *Bilder aus d. Gesch. der altchristl. Kunst und Liturgie*, Freiburg i. B. 1899, pp. 221, 256; J. Sauer, *Simbolik des Kirchengebäudes* &c., Freiburg i. B. 1902, p. 218 sgg.

(2) « Artifices si sunt in monasterio, cum omni humilitate faciant ipsas « artes » dice la *Regula sancti Benedicti* (§ LVII; cf. ediz. Cassinese, 1900), e luoghi appositi erano stabiliti nei monasteri per l'esercizio delle arti: cf. *Consuetudines Farfenses*, ediz. B. Albers, Stuttgart, 1900, p. 137, e la *Schedula diversarum artium* di Teofilo monaco (*Quellenschr. z. Kunstgesch.* VII).

(3) *Constructio Farfensis* (ediz. cit. I, 18); I. Schuster, *Della basilica di San Martino* (*N. Bullettino d'arch. cristiana*, 1902, p. 47 sgg.).

(4) *Constructio Farfensis* (ediz. cit. I, 21).

(5) *Destructio Farfensis* (ediz. cit. I, 29). Probabilmente questo prezioso paliotto fu salvato con altri dalle rapine dei Saraceni e rimase alla badia sin verso la metà del X secolo (cf. *Chronicon Farfense*, ediz. cit I, 325).

rimase per sempre nella badia? Ogni documento di tale attività è ormai scomparso.

A Montecassino papa Zaccaria, che lasciò a Roma una ricca biblioteca, recò libri preziosi ed ornamenti; Scauniperga, moglie di Gisulfo principe di Benevento, arredò riccamente la chiesa di San Pietro e della Vergine; sugli altari della basilica di San Benedetto splendevano un ciborio di argento e ricche argentee tavole (1): verso la metà del nono secolo, dopo un lungo periodo di prosperità, il tesoro della badia rigurgitava dei doni di imperatori franchi e di principi longobardi, e quando il sacrilego Sichenolfo lo spogliò, ne trasse monete d'oro, bacili di argento, fiale preziose, fibule adorne di smeraldi, rari tessuti ricamati e « baziam unam et scattonem unum Constantinopolitanum utrum- « que argenteum et inauratum » (2).

Questa ultima particolare menzione di oggetti provenienti da Costantinopoli dichiara che non tutto il tesoro veniva da Bisanzio; le industrie barbariche, l'arte carolingia, che fioriva con tanto splendore, avevano di certo offerti i loro doni sulla tomba di san Benedetto.

Povero di notizie intorno ai tesori del proprio monastero è il cronista volturnese, sempre troppo conciso nel riferire della attività artistica favorita dagli abati; soltanto quando narra la distruzione della badia, sulla fine del secolo nono, egli rammenta come i monaci avessero invano cercato di sottrarre alla rapacità dei barbari masse ingenti di preziosi metalli (3). Al paro delle chiese Farfensi e Cassinesi, anche la basilica di San Vincenzo dovette risplendere di ogni ricchezza: negli atrî luminosi, circondati da portici, le cui marmoree colonne si vedono ancora giacere spezzate nei campi, era la pace: nell'interno, ricamate cortine pendevano fra le colonne; variopinto si stendeva il pavimento; dall'alto scendevano lumiere formate di auree corone; ciborî d'ar-

(1) Caravita, op. cit. I, 33 sgg.

(2) Leone Ostiense, op. cit. VII, 598. Cf. l'elenco dato dal *Chronicon Casinense* (*Mon. Germ. hist. Script.* V, 226).

(3) *Chron. Vult.* ms. Barber. c. 132 b; *Rer. It. Script.* I, II, 404. Cf. *Chronicon Casinense*, loc. cit. V, 230.

gento, paliotti e croci gemmate lucevano sugli altari: tutto intorno la pittura aveva disteso sulle pareti i suoi vivi colori.

Già la chiesa di San Michele, presso Montecassino, era stata decorata dall'abate Potone (760-771) « picturis insignibus et carmi- « nibus »; Teodemaro (778-797) aveva poi fatto ornare Santa Maria delle Cinque Torri « figuris pulcherrimis et versibus opti- « mis » (1), ma dell'attività pittorica, che nell'affannoso innalzare di edifici sacri dovette essere continua, nessun segno era rimasto a noi e solamente un meschinissimo riflesso ne appariva in qualche raro codice ornato dai monaci cassinesi, quando la fortunata scoperta dell'oratorio di Epifanio abate restituì quasi intatto tutto un prezioso ciclo di affreschi, monumento unico dell'arte dei primi pittori benedettini.

L'oratorio è sepolto dalle frane: due finestrelle che davano luce all'interno sono rimaste chiuse dai massi caduti, sì che il luogo è ora avvolto in una tetra oscurità. Soltanto al primo mattino, dalla piccola porta aperta verso l'oriente, penetra un raggio di sole e ridesta i colori delle pitture che ancora vestono le pareti resistendo all'umidità saliente dal fiume vicino, ed al completo abbandono (2). Nei primi tempi della scoperta dell'oratorio, gli affreschi parvero come cosa miracolosa non soffrire dell'acqua che vi grondava sopra continua, ed i rustici accorsero ad ammirarli devotamente; poi, caddero in oblio, e il loro disfacimento incominciò: sul pavimento formato di terra battuta sono le tracce dei fuochi accesi dai pastori che si rifugiano nell'oratorio durante le pioggie; l'intonaco qua e là è caduto, altrove sta per distaccarsi, eppure nella luce mattutina pare che le tinte si ridestino e

(1) CARAVITA, op. cit. I, 22, 24.

(2) Bibliografia degli affreschi dell'oratorio volturnese: PISCICELLI-TAEGGI, op. cit.; *Bullett. di arch. crist.* 1882, p. 2: notizia della scoperta; E. BERTAUX, op. cit.; A. VENTURI, *Storia dell'Arte italiana*, Milano, 1902, II, 258; A. AVENA, *Monumenti dell'Italia meridionale*, Roma, 1902, p. 169 sgg. Vedi anche *Byzantinische Zeitschrift*, 1903, XII, 709. Troppo tardi ci fu dato di conoscere la recente grande opera di E. BERTAUX, *L'Art dans l'Italie méridionale*, Paris, 1904.

brillino ancora di loro primiera bellezza. Grande maestria dei pittori che ad uno smalto lucido seppero fissare sì tenacemente il colore! Ma se alfine non si provveda (ed all' Ufficio di conservazione dei monumenti delle provincie meridionali incombe tale dovere), sterrando all' intorno l' edificio, fissando gli intonachi cadenti del dipinto, fra breve nulla più resterà da salvare!

Ben intesa è la decorazione delle pareti dipinte sino ad un terzo della loro altezza con ornati imitanti marmi e tessuti preziosi: al di sopra di questo zoccolo che gira all' intorno, passano

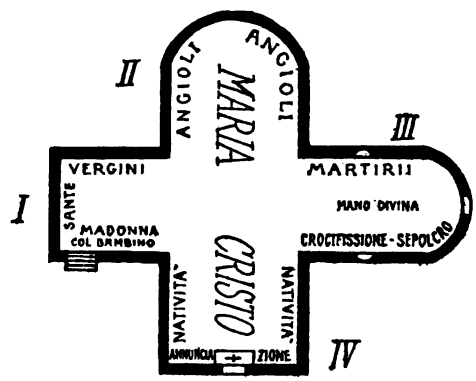


Fig. 1. Iconografia dell'oratorio di S. Vincenzo al Volturno.

grosse fasce nere e rosse sulle quali sta una zona di rappresentazioni figurate; altre figure ed altri ornati occupano le vôlte (fig. 1).

Braccio I. Nello sguancio della porta dalla quale si penetra nell' oratorio scorgonsi ancora le traccie di una figura dipinta in atto di muoversi rapidamente, come dimostra l'agitato svolazzare del mantello, verso alcuno che dall'alto le porge un libro: forse in questo affresco, ora quasi del tutto scrostato, Cristo appariva in atto di consegnare ad un apostolo il libro della legge.

Discesi sul piano del primo braccio della cappella, si vedono nel muro di fronte alla porta pitture ancora bene conservate, sol che l' intonaco ne è in parte caduto. Lo zoccolo della parete è adorno di un bianco tessuto solcato da strie gialle che tutto lo dividono in piccole losanghe entro ognuna delle quali è delineato con vivo colore rosso un rettangolo: nel mezzo della stoffa

si intreccia un grande nastro giallo [1]. Al di sopra delle fasce nere e rosse, che limitano in alto lo zoccolo (un'epigrafe, ora indecifrabile, vi era tracciata), appaiono in piedi, di fronte, quattro grandi

Fig. 2. Una santa.

figure di vergini sante: due altre vergini sono effigiate sulla contigua parete di sinistra. Il terreno ove le vergini posano i piedi è

(1) Lo zoccolo delle pareti è decorato con tessuti dipinti non a guisa di « vela » appesi all'intorno, ma come stoffe distese a coprire il muro. Il fondo delle stoffe è bianco e diviso in quadrati mediante strie gialle o rosse: un tipo di tessuto probabilmente di origine orientale e che si trova diffuso in Occidente già dal primo medioevo. Nel terzo braccio, in mezzo alla stoffa sono ricamate con largo disegno due aquile ad ali spiegate (cf. A. de Waal, *Figürliche Darstellungen auf Teppichen* in *Röm. Quartalschrift*, 1883). Altrove il muro è colorito a strisce gialle e rosse ad imitazione di marmi variegati.

dipinto a marmi giallognoli chiazzati di rosso; rari cespugli ne salgono portando grandi fiori scarlatti sugli steli: il fondo è a zone di azzurro variante di intensità. Di alta e nobile statura, appaiono le sante tutte simili fra loro nell'atteggiamento, nel languore sonnolente dei piccoli occhi, dei visi delicati sotto le alte chiome fulve strette sul vertice da piccole corone gemmate sormontate da tre variopinti apici (tav. 1); si mostrano nello splendore delle loro vesti preziose cosparse di perle, con grandi pendenti aurei, con candidi veli che loro ricadono dal capo dietro alla nuca; recano sulla sinistra velata corone, stringono colla destra al seno una piccola croce: l'una di esse ha vicino, posato sul pavimento marmoreo, un alto ed elegante vaso di metallo, con doppia ansa, tinto di grigio argentino (fig. 2) [1].

I visi non sono contornati; il colore delle carni è formato di una tinta gialla sulla quale con ombre scure sono segnati i lineamenti; tocchi di colore bianco si aggirano intorno alle labbra, alle ciglia, al collo, ed avvivano gli occhi: tutto con un fare rapido e spontaneo. Azzurrognoli sono i veli che scendono dal capo ed avvolgono le vergini; le pieghe ne sono segnate di strie scure, le luci appaiono nutrite da larghe pennellate bianche: sulle vesti orlate di perle e tinte di un roseo delicato, le forme si mostrano indicate mediante forti linee di color ocraceo e modellate con zone di bianca luce.

Nella parete dirimpetto a quella ove sono effigiate le sante, sta assisa sopra un trono gemmato, su ricco pulvino, entro una grande mandorla sparsa di bianche stelle e di margarite, la Vergine che tiene seduto in grembo, di fronte, il Bambino benedicente e racchiuso in una piccola aureola: la Madonna è incoronata e vestita sontuosamente di vesti rigide, quasi lamine di metallo, lavorate a dischi ed a croci; il colore delle stoffe, delle carni, è già presso che tutto caduto, ma in certi fili bianchi di luce che passano sui visi, nella forma allungata delle mani, bene si scorge anche in questo affresco l'opera del medesimo pittore che dipinse

(1) Dobbiamo forse qui riconoscere un'allusione alle vergini sagge che hanno presso di sè l'orcio dell'olio?

Tav. I. Una santa.

Tav. II. Un devoto. – Santi.

la schiera delle sante. Presso l'alto sgabello del trono è inginocchiato un monaco [1] che tende le mani, stringendo supplichevole un piede della Vergine: le sue candide vesti conservano tutto il bizzarro lavoro di bianche luci che il pittore vi adoprò, ed il suo viso ha intatto ancora il primiero colore (tav. II). Ivi meglio si mostra quale fosse la tecnica propria al maestro che affrescò l'oratorio: una tinta uguale e giallastra, che ha fatto corpo con l'intonaco, forma il colore generale del volto; sopra questo fondo, le sopracciglia, il naso da un lato ed i contorni delle guance sono segnati mediante ombre scure; due colpi rapidi ed espressivi di cinabro arrossano le guance, un'altra pennellata riesce a modellare con bravura la bocca; una stria di colore rosso scuro profila il naso ed il collo; poi, tocchi radianti di un denso bianco passano sulle labbra, mentre un bianco puntolino ravviva l'iride bruna negli occhi. Niuna fusione è fra le tinte disparate che coloriscono il viso, eppure il pittore raggiunge colla sua maniera una freschezza ed una vivacità singolare, un'espressione bene individuata [2].

In tempo posteriore alla prima decorazione dell'oratorio, venne elevata sotto l'affresco ora descritto una piccola mensola, al di sopra della quale, guastando l'intonaco primitivo, furono dipinti in mezze figure tre santi (tav. II). L'esecuzione di questa pittura è assai grossolana ma tuttavia lascia scorgere l'opera di un artista che deriva dal pittore più antico e ne segue il vezzo di fare mani con dita lunghissime e flessibili, di formare assai aperte le narici, assonnati gli occhi delle figure [3].

Braccio II. Questa parte dell'oratorio è terminata nel fondo da una leggera curva absidale ove un giorno, entro una

(1) Presso il monaco rimangono i frammenti di un'iscrizione: .... NVS .... PR ....

(2) Questa pittura, come tutte le altre dell'oratorio, fu eseguita sull'intonaco fresco, nel quale il pittore usò di graffire fortemente nimbi ed aureole (cf. per simile procedimento fra i pittori delle catacombe: G. WILPERT, *Le pitture delle catacombe romane*, Roma, 1903, p. 1 sgg.). Soltanto il bianco, sui visi, negli ornati e nelle epigrafi, fu applicato a intonaco secco.

(3) L'intonaco dell'affresco è in parte caduto. Presso il primo santo a sinistra si legge, verticalmente: ·SCS·MARIVS PB; presso quello di mezzo: ·SCS·EPI*pha*NVS (?).

grande mandorla stellata, risplendeva la figura di un angelo della quale soltanto pochi frammenti delle ali e del nimbo ora rimangono: a destra e a sinistra dell'ampia aureola appaiono, assai alterati nei loro colori, quattro grandi angioli stanti coi piedi calzati di porpora sopra il terreno finto di marmi, su dal quale si

Fig. 3. Angiolo.

elevano steli di fiori. Sono vestiti gli angeli di corte tonacelle e di clamidi strette sull'omero da rotonde fibule, portano nella sinistra mano globi stellati, tengono in vario atto la destra dinnanzi al petto: schierati di fronte, spandono quietamente all'intorno le mirabili ali piumose e multicolori. Presso uno di essi sta scritto in bianche lettere SCS RAPHAHEL: ai piedi della mandorla, che racchiudeva certamente l'arcangelo Michele, si legge forse un frammento di invocazione .... ERE .... (figg. 3 e 4).

Ancora qui dipinse il pittore delle sante vergini e del monaco genuflesso, diede alle figure le solite mani lunghe e sensitive, i piccoli occhi, le vesti solcate da strie e lumeggiate di bianco; ma

della vivezza dei colori ch'egli posò brillante sul fondo scuro delle pareti, ben poco rimane: soltanto qualche lembo di porpora, qualche variopinta ala, richiama lo splendore nel quale Raffaele e gli altri angioli un tempo si schieravano magnifici, aprendo le grandi ali, intorno al principe loro.

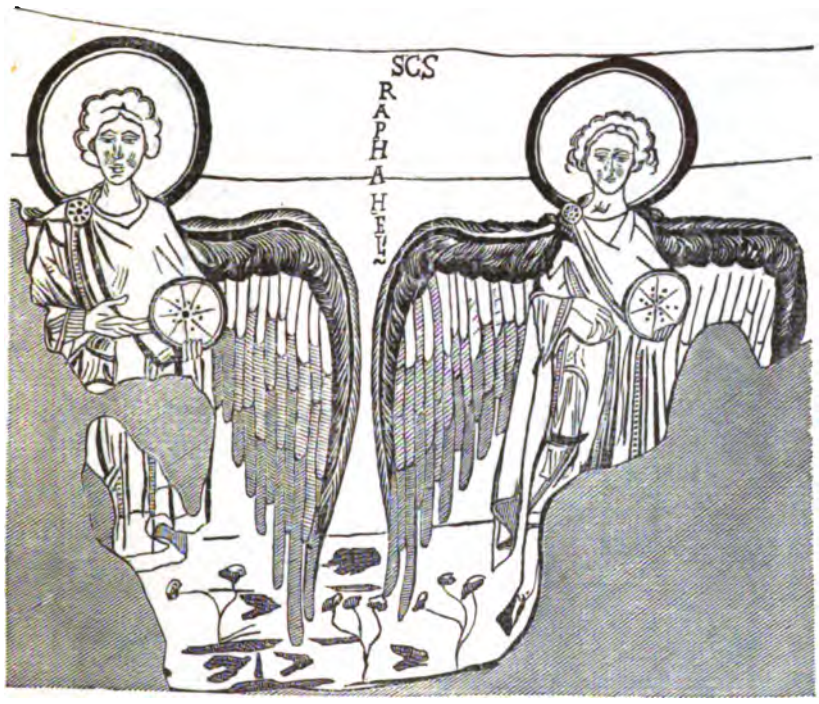


Fig. 4. Angioli.

Braccio III. Nel terzo ramo della croce formata dall'oratorio, altre rappresentazioni: non più angioli e beati gloriosi ma scene di martirî appaiono al disopra dei soliti ornati.

Sulla parete di sinistra vedesi dapprima il *Supplizio di san Lorenzo* (tav. III). Il suolo è qui pure coperto di marmi dai quali si innalzano steli fioriti; nel mezzo, sotto la graticola, è acceso un gran fuoco, una massa rossiccia: da un lato, il giudice (S.....SA..), seduto su alto trono, curvasi precipitosamente in basso ed indica il martire (SCS LAVRENTIVS) che due CARNIFICES, l'uno giovane e l'altro vecchio, si sforzano con lunghe forcine di rivoltare sulla

graticola, mentre un fanticello tiene ferme le braccia del martire con due lunghe funi legategli ai polsi. Il martire, ignudo sul fuoco, par che non soffra e volge dolcemente il capo verso un angelo alato che piomba dall'alto tendendo a lui le mani. Il fondo è a grandi zone di colore azzurro: due archi con colonne di marmo screziato e con pilastri, formati in prospettiva all'indentro, dànno profondità alla scena.

Fig. 5. Martirio di santo Stefano.

Grande è l'agitazione: l'angelo cade arditamente dall'alto, il mantello del giudice che si torce sul seggio svolazza violentemente nell'aria, i carnefici si affannano intorno al corpo del martire, eppure l'affresco è opera dell'artista stesso che dipinse le quiete sante e gli angioli e che adopera ancora grosse curve per segnare le pieghe delle vesti, bianche luci per lumeggiare le forme, e vagheggia in san Lorenzo lo stesso tipo giovanile ch'è nelle altre figure. In questo affresco l'arte del pittore si determina meglio, audace e violenta nei movimenti, libera nelle forme, preoccupata di riprodurre nelle scene la profondità dello spazio.

Segue al *Martirio di san Lorenzo* quello di *santo Stefano*, rappresentato fra due arconi con colonne, con pilastri adorni di viticci e di capitelli marmorei, tirati in prospettiva sul fondo azzurro (fig. 5) (1).

Il santo (SCS STEPHANVS) è caduto sul terreno, dal quale germogliano fiori, ed alza in atto di ôrante le braccia ignude mentre due giovani vestiti di corte tuniche e di clamidi, nel grembo delle quali tengono riposte le pietre, lo lapidano: il martire non è ancora colpito dalle pietre lanciate. Le vesti ed i visi dei lapidatori sono eseguiti con la consueta rapida maniera; il volto del santo, giovanile e dolcissimo negli occhi socchiusi e nella piccola bocca, quale nelle figure degli angioli e delle vergini, perduta grande parte delle sue tinte, mostrasi tutto sparso di pallore.

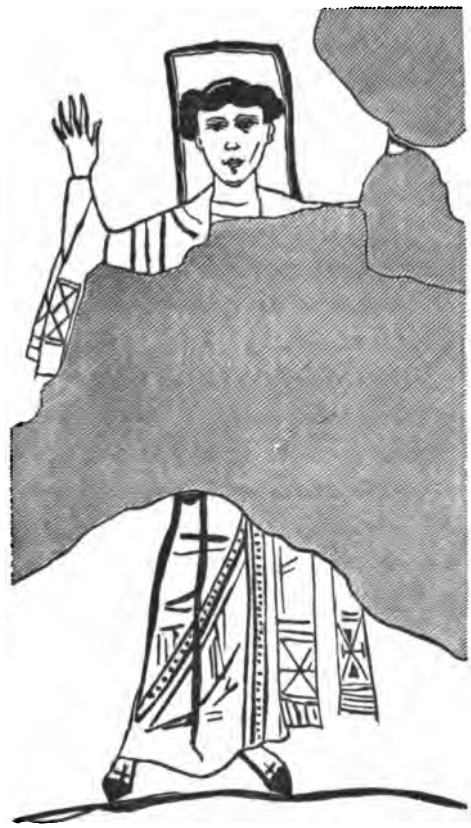


Fig. 6. Un diacono.

Fra le scene dei due martirî è incavata nella parete una piccola nicchia entro la quale si mostra, sopra il fondo azzurro, la candida figura di un diacono che eleva in alto le braccia, pregando: il diacono è coperto di bianche vesti; dall'omero gli pende una lunga stola; ha intorno al capo un nimbo rettangolare; vicino a lui ancora si legge, in lettere capitali come

(1) L'affresco del *Martirio di san Lorenzo* è molto macchiato dall'umidità; nel *Martirio di santo Stefano* manca tutta la parte inferiore della figura del santo.

nelle altre iscrizioni, F.....R..M....S DIACONVS. In questa figura, ritraente forse un pio donatore, si riconosce ancora la maniera del solito artista che ritrovò qui, e nell'effigiare il martire Stefano, tutta la solennità dell'antico atto di preghiera [1]: il dipinto è purtroppo in grande parte perduto, ma gli avanzi del viso e delle vesti del diacono, nei quali si sono conservate tutte le tinte, appaiono di una dolcezza singolare di colore (fig. 6).

Dall'estremità del suo terzo braccio l'oratorio aveva luce per mezzo di una finestrella ora chiusa dai sassi franati: una lunga mano, sottile e nervosa quale il solito pittore usa disegnare, è dipinta nel fondo oscuro della vôlta e sembra protendersi dall'esterno a benedire i martiri ed i devoti.

Dirimpetto alla parete ove sono gli affreschi descritti si vedono rappresentazioni della passione di Cristo, e di fronte appunto al *Martirio di san Lorenzo* si apre la grande scena della *Crocifissione* (tav. IV).

Nel terreno marmoreo e fiorito sta confitta un'alta croce sul cui grande cartello si legge: IHESVS CHRISTVS REX IVDEORVM; il Cristo, coperto soltanto da un breve drappo intorno ai fianchi, ha il viso giovanile ed imberbe, nè sembra soffrire, ma piega il capo per dire: MVLIER ECCE FILIVS TVVS, alla madre, la quale, vestita di porpora violacea e tutta avvolta in un manto rosso, alza verso di lui il viso e le mani velate. A sinistra del crocifisso è Giovanni (SCS·IO*hannes*) che si stringe al petto il libro e tutto indietro si ritrae portando dolorosamente la mano alla guancia [2]. In alto sono i dischi, un tempo animati (ora il colore è tutto caduto), del sole e della luna; in disparte sta una singolare figura di donna, seduta a terra eppur riccamente vestita e cinto il capo di una turrita corona: ella appoggia dolente la guancia sulla palma e guarda il crocifisso, mentre sembra che il vento le sconvolga il velo e le vesti: è la città di Gerusalemme (HIERVSAL-) presaga delle proprie sciagure.

(1) Cf. WILPERT, op. cit. tav. 43.

(2) Sopra di lui sono le tracce di un'epigrafe che certamente riferiva le altre parole di Cristo: « fili, ecce mater tua ».

Tav. IV. L'angelo del Sepolcro.

Tav. IV. Crocifissione.

Anche più che altrove, in questa pittura l'artista fu dominato dal senso della profondità dello spazio, nè dipinse la *Crocifissione* sul primo piano dell'affresco, ma, circondandola di cornice, la fece apparire in distanza, e sul dinnanzi raffigurò un vecchio monaco che inginocchiato protende al Cristo lontano le mani. Il monaco è riccamente vestito di casula purpurea e di lunga tunica bianca con pieghe azzurrine e « clavi » vermigli; il suo vecchio e dolce viso, di un'intelligenza limitata e sonnolente quale suol ritrarre il nostro pittore, appare colorito con ogni finezza: azzurrognolo è il fondo dei capelli tonsurati e della corta ispida barba, e sull'azzurro leggieri tocchi bianchi spargono canizie; le carni sono di una tinta giallognola riscaldata di roseo sulle guance; i lineamenti, rapidamente formati, hanno lumeggiature di lievi filamenti bianchi. Il colorito, scomposto senza fusione alcuna in tutti i suoi elementi, dà una vibrante freschezza al viso senile.

Un nimbo quadrato cinge la testa del vecchio che adunque fu qui ritratto ancora vivente [1]: sotto all'affresco si legge, in una magnifica iscrizione di grandi e candide lettere: ✝ DOM EPYPHANIVS ABB. Tale epigrafe segna i limiti esatti di tempo entro i quali conviene ritenere eseguita la decorazione dell'oratorio, coll'anno 826 e l'anno 843.

Epifanio era venuto a San Vincenzo al Volturno dal monastero di San Martino del monte Marsico, e resse per lungo tempo la badia, dall'anno 826 all'anno 843 [2]. Secondo il *Chronicon*, egli edificò due chiese, l'una detta di Santa Maria « in insula », l'altra di San Lorenzo « in alia insula », e come il luogo a piè del quale si trova l'oratorio forma presso il Volturno un piccolo poggio

(1) PAOLO DIACONO nella *Vita sancti Gregorii Magni* (MIGNE, *Patr. lat.* LXXV, 251) dice: « circa verticem vero tabulae similitudinem, quod viventis « insigne est, non coronam ». Sull'uso del nimbo quadrato, cf. J. SAUER, op. cit. p. 233.

(2) *Chron. Vult.* ms. Barber. c. 110 B: l'abate Epifanio « consumatus obiit « in pace idibus septembris, anno dominicae incarnacionis octingentesimo « quadragesimo .II.°». Il calligrafo aveva dapprima scritto « III° » e poi abrase un'asta e corresse la data che il Muratori mantenne invece nella propria edizione. I termini della reggenza di Epifanio verranno più esattamente determinati negli studî del prof. Federici, ai quali rimandiamo.

che i villici ancora chiamano « isola », così è presumibile che noi ora visitiamo una delle due chiese menzionate dal cronista, o parte delle medesime, e probabilmente quella che fu chiamata di Santa Maria « in insula », poichè il maggior numero delle pitture, che ancora abbiamo a descrivere, è inteso a glorificare la Vergine.

Fig. 7. Cristo.

A sinistra della *Crocifissione*, benchè l'intonaco dell'affresco sia molto rovinato, si scorgono ancora le figure di due pie donne le quali, recando pissidi, si avvicinano al sepolcro di Cristo: SEPVLCRV̄ DN̄I, è scritto in eleganti capitali sulla fronte di un grande edificio turrito che il pittore ritrasse in prospettiva. Vedesi nell'interno del sepolcro il sudario abbandonato: un angiolo, un essere tutto palpitante e leggero, erge le grandi ali a vietare l'ingresso della tomba, e tende il braccio volgendo la parola alle Marie (tav. IV).

Anche in questa parete, fra le due scene ora descritte, è incavata una piccola nicchia: sul fondo azzurro vi appare Cristo (ℓ IHS ℓ...), giovane ed imberbe, stante in piedi sopra una predella adorna di bianchi racemi, vestito di mantello e di tunica che lascia scoperti le caviglie ed i piedi calzati di sandali. Egli benedice colla destra e tiene aperto nella sinistra un libro ove è scritto EGO SUM D̄S — ABRAHA ∼: il suo dolce viso, circondato da folte chiome che, raccolte insieme, non si sciolgono sugli omeri, ha i piccoli occhi, il breve naso, le guance affilate e tutti i lineamenti pieni d'individualità quali amò l'artista che nell'oratorio dipinse le sante, gli angioli ed i martiri; è colorito con la solita bravura: intorno al viso si volge il nimbo crocifero coi segni dell'A e

Tav. V. L'Annunciazione.

dell' ω (fig. 7). A destra del Cristo sta ritto in piedi SCS LAURENTIUS e, come diacono, si stringe al petto, ove la veste è fermata da una bella fibula, il libro dei vangeli: egli pure ha una delicatezza infantile, una monacale dolcezza del viso. A sinistra del Cristo, appare un altro santo diacono, forse santo Stefano, vestito di una lunga tunica e di un mantello adorno di « clavi ». Brillano sul fondo oscuro della nicchia, benchè l' intonaco dell'affresco sia in parte caduto, le tre gentili figure.

Braccio IV. Il quarto braccio dell'oratorio dovette essere il principale: più breve degli altri sì da contenere quasi soltanto gli ufficianti, aveva alla sua estremità un altare, ora rovinato; al di sopra della mensa, una finestrella si apriva come feritoia verso l'oriente.

Ai lati della finestra s' innalzano dipinte due alte e tortili colonnine di marmo: per la preoccupazione costante nel nostro pittore di bene segnare lo spazio, esse formano la scena ove si svolge l'*Annunciazione* (tav. v). Da sinistra l'angiolo discende con tutto l' impeto del volo, e pare che invano cerchi di arrestarsi posando i piedi sul suolo tutto constrato di marmi gialli e rosei: si agitano ancora le sue ali riempiendo lo spazio azzurro di lor penne bianche, rosee e celesti; sventolano i drappi nel fremito del volo. Le vesti son ricchissime e colorite con ogni varietà di toni; la tunica si mostra azzurra nell' interno delle pieghe capricciose ed è nell'esterno di queste rischiarata di bianco, due larghi « clavi » ocracei ricamati di nero la adornano; sul mantello giallastro luci ed ombre si alternano entro le pieghe svolgentisi quasi a ventaglio. Dinnanzi ai piedi del nunzio germogliano steli fioriti; l'angelo tiene nella sinistra il baculo, protende il destro braccio guardando fiso dinnanzi a sè: gli risplende intorno al giovane capo diademato un nimbo turchino.

Dall'altro lato la Vergine, sorpresa, s' è ritta dal sedile d'oro giallo ingemmato e coperto d'un pulvino scarlatto: ella stringe nella sinistra i due pennecchi di porpora del suo lavoro e colla destra aperta dinnanzi al seno sembra volere stornare da sè l'angiolo, al quale pure rivolge il viso con la ingenua sua curiosità di fanciulla. È vestita come nobile donzella, con una lunga veste

di porpora rossa adorna di fascia gemmata: forte ombra le modella il seno, stretto da cingolo di perle: una tonacella leggera, azzurrognola, si mostra sotto le corte maniche della tunica: splendono alle orecchie ricchissimi orecchini rotondi con lunghi pendenti, sui fulvi capelli un alto diadema imperlato. I visi della Vergine e dell'angiolo, così miti nell'espressione dello sguardo cara al pittore dell'oratorio, sono coloriti di un pallido incarnato sul quale le luci si posano in tenui fili bianchi radianti intorno alle labbra, agli occhi e sulla fronte; le mani hanno la forma lunga ed elegante che già vedemmo nelle altre figure.

Fra le due colonne dipinte salienti dal suolo marmoreo, un tempo la finestrella, ora chiusa dalle frane, apriva uno spiraglio di luce, dava alla scena un' illusione di realtà: l'angiolo, avvolto nelle sue vesti colorite di tinte splendenti come in metallo, scendeva agitando sul fondo azzurro le ali vivaci, mentre la Vergine sorpresa si alzava, bella della sua veste purpurea e dei suoi ricchi gioielli, e volgeva il viso soave. Ora i colori si sono spenti in gran parte, l' intonaco è caduto in molti luoghi, eppure quando un riflesso di sole vi giunge, l'affresco brilla ancora di una rara bellezza.

Nelle pareti contigue all'affresco dell'*Annunciazione* è rappresentata, divisa in due parti, la *Natività*. A sinistra, sul fondo azzurro, di nuovo appare la Vergine (HAγια MAPια), ma tutta ora ammantata in un « polos » di porpora che le avvolge il capo; coi piedi ignudi, in atto di stanchezza, ella giace sopra un'alta coltrice ricamata: accanto a lei, Giuseppe sta in atto di parlare, ma ella, non più serena fanciulla, guarda con grandi occhi schiusi innanzi a sè ove, nella parete di fronte, appaiono le due ostetrici intente a lavare il Bambino (tav. VI).

Quivi nel mezzo, sopra il suolo marmoreo sparso dei soliti fiori vermigli, è espresso un grande bacino di metallo, lavorato a sbalzo e guernito di maniglie, entro il quale sta ignudo e ritto nell'acqua il Bambino (IHS XPS) che s'appoggia leggiadramente colla sinistra all'orlo del vaso e alza la destra a benedire la madre stesa di fronte a lui, nella parete dirimpetto. A sinistra una donna seduta, con maniche rimboccate e bianca cuffietta sul capo, tende

Tav. VI. La Natività.

TAV. VII. SCA MARIA.

le mani a lavare il Bambino, mentre da destra si avvicina un'altra donna svelta ed elegante, coperta di lunga tunica gialla, e si curva a infondere acqua nel bacile da una piccola idria.

In alto, su questa scena, si può ancora discernere a gran stento il Bambino fasciato e disteso sopra una dipinta base di muratura (1).

Le vôlte. Sul primo e sul terzo braccio dell'oratorio la stretta vôlta è colorita da una tinta scura attraversata da due fasce di ornati a punta di foglie azzurre e rosse, alternate; al disopra del quarto braccio, ove era l'altare, e del centro della cappella, appariva entro una grande aureola Cristo, barbato, con i piedi posati sopra un globo sparso di stelle: ivi l' intonaco è ora quasi interamente caduto. Nella vôlta del secondo braccio, entro un alone formato di molteplici cerchi variopinti e stellati si vede assisa sopra splendido seggio la Vergine (SCA MARIA) (tav. VII). Non più ella è la madre sofferente della *Natività*, l'addolorata della *Crocifissione*, ma di nuovo ha ripreso il virgineo aspetto e le splendide vesti dell'Annunciata: le brilla sul capo una corona tricuspidata, un velo le avvolge la nuca; tondi orecchini di perle e d'oro, vesti con fasce a dischi e a rombi, calzari purpurei la adornano. Il suo viso è di un pallido incarnato sul quale il rossore delle guance è venuto meno; ha fini lumeggiature bianche, gli occhi socchiusi, la piccola bocca vezzosa quale il nostro solito pittore ama delineare: la Vergine apre dinnanzi al seno la lunga palma della destra mano e tiene in grembo un libro ove è scritto: *beatam* ME DICENT.

Così la glorificazione della Vergine sembra essere stata l' intento principale del pittore: dopo i dolori della vita, Maria siede beata in cielo e gli angioli dipinti nella sottostante parete, le fanno corteo; altrove ella appare di nuovo in trono col figlio sul grembo, e le sante espresse a lei di fronte sembrano recarle le loro preziose corone. Presso la *Crocifissione*, ove ancora la Vergine era magnificata nel suo dolore, l'artista delineò i martirî dei due diaconi che insieme con Vincenzo erano i santi più venerati

(1) Cf. per questa rappresentazione M. SCHMID, *Die Darstellung der Geburt Christi*, Stuttgart, 1890, passim.

dai monaci della badia [1], e compose così in bella unità nel ristretto spazio uno dei più svariati cicli iconografici, mise accanto alle pie iconi, alle apparizioni di Cristo e della Vergine in gloria, le schiere delle vergini e degli angioli nella loro beatitudine, le vicende della vita di Maria e dei santi.

La somma importanza degli affreschi volturnesi in rapporto colle origini dell'arte benedettina, anzi colla storia generale della pittura nel secolo nono, fu già apprezzata giustamente da E. Bertaux che, basandosi sopra considerazioni iconografiche e su talune particolarità di stile, vide dominare in quelle pitture lineamenti artistici orientali e concluse ch'esse possano essere opera di una delle « scuole bizantine che, senza dimenticare la pratica di quel « colorito leggiero e delicatamente modellato, che ricorda gli af- « freschi pompeiani, e senza abbandonare motivi antichi, come « la *Tyche* di Gerusalemme, e motivi " ravennati, " come la pro- « cessione delle sante, mostrano già in iscene, come l' Annuncia- « zione e la Natività, motivi e forme che continuano regolarmente « uno sviluppo incominciatosi dopo il VI secolo, e preparano di- « rettamente l'opera splendida che l'arte bizantina compierà « nel decimo e undecimo secolo » [2]; pitture insomma, se riusciamo a concretare il pensiero non bene esplicito del dotto storico, di carattere così intimamente bizantino da formare quasi un anello necessario nello sviluppo dell'arte di Bisanzio.

Tale opinione, in alcune parti della quale conviene consentire, non riesce tuttavia ad appagare interamente: forse osservando una volta ancora gli affreschi dell'oratorio di Epifanio abate potranno apparire, insieme con quelli esposti dal Bertaux, anche altri caratteri, e guidarci a conclusioni alquanto diverse.

La materia iconografica adoperata dal pittore volturnese ha invero molte affinità con quella di monumenti orientali più antichi e delle posteriori opere dell'arte bizantina; tuttavia vi

(1) *Chron. Vult.* ms. Barber. c. 258B sgg.; *Rer. It. Script.* I, II, 351.

(2) E. BERTAUX, op. cit. p. 125. Il BERTAUX ha di molto modificato questo giudizio nella sua ultima opera (*L'Art dans l'Italie méridionale*), della quale ci è stato impossibile tenere il debito conto.

si possono discoprire particolarità e varianti che non sono senza importanza.

Nell'*Annunciazione* l'angelo già appare a sinistra, e la Madonna a destra del riguardante, secondo i canoni bizantini: come nel manoscritto delle omelie di san Gregorio Nazianzeno della biblioteca Nazionale di Parigi (fine del secolo IX) (1), Gabriele è vestito di tunica con corte maniche dalle quali escono ignude le braccia, ha il mantello, sandali ai piedi e nella chioma la benda dei « camilli » antichi; ma la Vergine dell'affresco volturnese non si mostra già donna e col capo avvolto nel « polos », a norma della iconografia bizantina (2), ma ella è invece ancora vestita quale fanciulla e riccamente adorna così come apparve sorpresa dall'angelo presso la fonte e dinnanzi al tempio nell'avorio della cattedrale di Milano (3): le sue vesti piuttosto che le foggie bizantine ricordano quelle che vedonsi in antichi vetri dorati (4).

Di splendidi orecchini, di cingolo di perle, di una corona gemmata è adorna la Vergine che appare in gloria al disopra degli angioli, mentre il suo vestire si fa anche più sontuoso quando ella si mostra assisa col Bambino nel grembo, e le stoffe cariche di gioielli sembrano irrigidirsi quasi formate di cesellato metallo.

È un lusso di vestiario che si suole chiamare orientale e che, se pure fu tale nelle sue origini, divenne comune in tutto l'Occidente, si sviluppò in forme magnifiche nei costumi barbarici e sul principio del secolo nono gareggiò fra noi con lo splendore della corte di Bisanzio.

Giova leggere i versi di Angilberto magnificanti le donzelle uscenti sul mattino alla caccia, Liutgarda, moglie di Carlomagno, vestita di purpureo bisso e di clamide stretta da aurei fili, adorna

(1) H. OMONT, *Fac-similés des miniatures des plus anciens mss. grecs de la bibl. Nationale*, Paris, 1902, tav. XX.

(2) J. STRZYGOWSKI, *Das Etschmiadzin-Evangeliar*, Vienna, 1891, p. 71; G. MILLET, *Quelques représentations byzantines de la Salutation angélique*, p. 470 (*Bulletin de corresp. hellénique*, 1894, p. 453 sgg.).

(3) A. VENTURI, op. cit. I, 510. — Sulla origine occidentale di questo avorio cf. A. HASELOFF, *Ein altchristl. Relief aus der Blütezeit römischer Elfenbeinschnitzerei* (*Jahrb. d. königl. preuss. Kunstsamml.* 1903, p. 1 sgg.).

(4) GARRUCCI, *Storia dell'arte cristiana*, Prato, 1872-1881, III, tav. 190.

il capo di berilli e di un diadema raggiante, Rhodruda corusca di gemme, Rhodaide e Theodrada ornate di perle e di smeraldi [1], per avere una viva visione della magnificenza del vestire nella corte Carolingia. Non conviene adunque ammettere come segno esplicito, ancora nel nono secolo, di influenze orientali sugli artisti la ricchezza delle vesti e degli ornati ch'essi riprodussero nelle loro opere.

L'affresco della *Natività*, colla Vergine ammantata [2] e distesa sulla coltrice, colle ostetrici intente attorno al Bambino, richiama strettamente l'iconografia bizantina [3], ma è questa la prima volta che la scena si trova così abilmente divisa, e che la Madre sta di fronte e volge il suo sguardo ansioso verso il figliuolo il quale, mirandola, la benedice: invero il pittore non è schiavo delle consuetudini degli artisti orientali, sempre maldestri nel riprodurre tale scena, ma adopera con libertà le forme già fissate, adattandole allo spazio che gli conviene decorare, in modo tutto nuovo e che di rado ebbe continuatori.

La *Crocifissione* nella quale Cristo appare ignudo, giovane e quasi senza segno di sofferenza, appartiene ad un tipo iconografico che doveva perpetuarsi fra noi [4], mentre la figura del devoto inginocchiato ai piedi della croce era ripetuta dall'arte carolingia nel Salterio di Ludovico il Tedesco, nel libro di preghiera di Carlo

(1) DÜMMLER, *Poëtae latini aevi Carolini*, I, 355 sgg.

(2) Anche il predetto avorio del duomo di Milano mostra un'uguale differenza di vestire della Madonna nella *Annunciazione* e nella *Natività*.

(3) M. SCHMID, op. cit. passim.

(4) L'affresco della *Crocifissione* nella cappella dei Ss. Quirico e Giulitta al Foro Romano (cf. VENTURI, *Storia dell'Arte* cit. II, 215, 252 sgg.), opera del secolo ottavo, mostra, oltre che nello stile anche nell'iconografia, caratter' bizantini: Cristo, barbato, vestito di lunga tunica (cf. WUESCHER-BECCHI, *Der Crucifixus in der Tunica manicata* in *Römische Quartalschrift*, 1901), è sulla croce in atto di profondo dolore fra Stefaton e Longino, Maria e Giovanni. Nella miniatura del *San Gregorio Nazianzeno* (cf. OMONT, op. cit. tav. XXI), del nono secolo, Gesù è coperto, come a San Vincenzo, soltanto di un drappo che gli cinge i fianchi, ma è barbato ed in atto dolente fra il portaspugna e Longino, la madre ed il discepolo. L'attitudine calma del crocifisso quale appare nell'affresco volturnese si vede più frequente nell'arte occidentale (cf. KRAUS, *Gesch. d. christl. Kunst*, Freiburg i. B. 1897, II, 311).

il Calvo e nel poema *De Cruce* di Rabano Mauro [1]. E come negli avorî carolingi si manifesta la tendenza a radunare svariate personificazioni intorno al crocifisso [2], donde poi derivarono le ricche composizioni consuete dell'arte romanica, così qui l'artista espresse vicino alla croce l' immagine di Gerusalemme dolente (fig. 8).

Fig. 8. Gerusalemme.

Celebre era rimasta nell'antichità la statua fusa da Eutichide di Sicione, allievo di Lisippo, per raffigurare Antiochia: la città, giovane donna cinta il capo di corona turrita, seduta sopra una roccia in atto di sereno riposo, sembrava volgere lo sguardo verso le circostanti fertili campagne delle quali teneva in mano i frutti,

(1) J. von Schlosser, *Ein Fulder Miniaturhandschrift der k. k. Hofbibl.* (*Jahrb. d. kunsthist. Samml. d. allerhöch. Kaiserhauses*, XIII, 1892) F. Leitschuh, *Geschichte der karoling. Malerei*, Berlino, 1894, pp. 171 e 250. Se il mosaico dell' abside di Sant' Eusebio in Vercelli risaliva veramente, come crede il Müntz (*Notes sur les mosaïques* in *Revue Archéol.* 1891, p. 83), al secolo sesto, avremmo di questa rappresentazione un esempio assai più antico: sant' Eusebio eravi ritratto inginocchiato appiè del crocifisso. Ma sulla datazione di pitture della stessa chiesa attribuite falsamente al vi sec cf. C. Cipolla, *Le pergamene rappresentanti le antiche pitture di S. Eusebio in Vercelli* (*Miscell. di stor. ital.* XXXVII, Torino, 1901).

(2) Cf. Westwood, *Catalogue of fictile Ivories*, Londra, 1876, pp. 110, 113 &c.

le spighe di grano, mentre di sotto ai suoi piedi il giovane Oronte lieto si sprigionava alla luce.

Riprodotto nelle monete tale tipo iconografico si diffuse per ogni dove: le città, lasciando di essere rappresentate per mezzo delle divinità tutelari, eressero statue alla propria τύχη (1); le personificazioni, diventate famigliari alla fantasia, ebbero vita, si mossero, parteciparono alle gioie ed ai lutti cittadini.

A Bisanzio, Costantino aveva fatto innalzare tosto un simulacro della nuova città (2), poi l'arte bizantina, che ricevette dall'Ellenismo l'amore di dare corpo a fiumi, a monti e ad ogni essere astratto, mantenne per secoli anche le personificazioni delle città, in tutte le forme già diversificatesi dal tipo della τύχη Antiochena, conservandone nel semplice vestire e nei simboli l'impronta dell'origine classica: essa effigiò (e nel Cronografo dell'anno 354 già erano state raffigurate le metropoli dell'impero) nell'avorio di Etschmiadzin come in quello della biblioteca Nazionale di Parigi la figura di Gerusalemme che frettolosa muove incontro al Salvatore (3), ritrasse nel Rotulo di Giosue l'immagine lagrimosa di Gerico distrutta.

Anche nell'Occidente le figurazioni delle città non vennero meno per gran tempo: Roma era stata ideata alteramente seduta, in armi, e col globo sulla mano protesa, nè sparve dalle monete e dai clipei prima del quinto secolo; poi venne rappresentata insieme con Ravenna sulla porta del palazzo di Teodorico (4); infine, piena di vita ed occhieggiante verso san Girolamo che da lei si diparte, riappare nelle Bibbie di Tours e di San Paolo, opera di quegli artisti carolingi che, non senza influenza dell'arte

(1) A. Furtwaengler, *La collection Sabouroff*, Berlino, 1883-1887, I, tav. xxv; Percy Gardner, *Countries and Cities in ancient Art* (*Journal of hellenic Studies*, 1888, IX, 73 sgg.).

(2) J. Strzygowski, *Die Tyche von Konstantinopel* (*Analecta Graecensia*, Graz, 1893, pp. 143-153). Sui tipi della τύχη nell'arte bizantina, cf. Unger, *Griechische Kunst* (*Ersch und Grubers Allgem. Encyklopädie*, I, 84, pp. 371 e 456).

(3) J. Strzygowski, *Das Etschmiadzin-Evangeliar* cit. p. 38.

(4) Agnello Ravennate, *Liber Pontificalis* (*Mon. Germ. hist. Script. rer. Langob. et Ital.* p. 383).

bizantina, nel secolo nono richiamarono in uso e diedero nuova vita a grande numero di personificazioni, evocarono intorno al crocifisso gli astri, la Terra e l'Oceano [1].

Nell'affresco volturnese Gerusalemme appare seduta, coronata, e lamentosa protende la mano verso la croce, mentre sembra che un vento di sciagura le sciolga il velo, le scomponga le vesti.

In vero qui non possiamo vedere, come vorrebbe il Bertaux, una delle rappresentazioni più vicine al tipo della statua antiochena, nè trovare perciò nuove prove di rapporti immediati fra le pitture di San Vincenzo al Volturno e l'arte orientale [2]: nell'affresco volturnese la figura si mostra non eretta ma umiliata, l'espressione serena della statua s'è mutata in pianto; solamente il « polos » e la corona murale, essa pure cotanto deformata, possono rievocare l'antica immagine. Il drappeggio non pure è diverso da quello della statua di Eutichide ma non ha nemmeno il carattere classicheggiante, la libera semplicità onde talvolta il corpo si mostra seminudo, quale gli artisti bizantini usarono nelle personificazioni: il pittore ha vestito Gerusalemme degli abiti stessi ch'egli ha dato alla Vergine Annunciata. Se alcun antico tipo iconografico può essere richiamato da questa figura, non è quello della città di Antiochia ma più tosto il tipo delle donne dolenti che gli scultori greci effigiarono presso i sepolcri, così bassamente sedute, con le gambe e con le braccia composte in un medesimo accasciamento [3]: tipo che fu riprodotto sovente a significare il lutto profondo [4]. Gerusalemme che l'arte bizantina raffigurò altrove esultante per l'appressarsi di Cristo alle sue mura, ricade ora nell'atto tradizionale del dolore femmineo in cui il pittore volturnese la espresse: la personificazione viveva nell'arte.

L'apparire di Gerusalemme nella *Crocifissione* è frequente nell'arte occidentale: in avorî carolingi la città, coronata o cinta di un nimbo turrito, si vede umiliata presso il crocifisso sotto le

(1) CAHIER et MARTIN, *Mélanges d'archéol.* II, tav. v.
(2) BERTAUX, op. cit. p. 119.
(3) A. FURTWAENGLER, op. cit. I, tavv. XV-XVII.
(4) WILPERT, op. cit. p. 111.

invettive della Chiesa [1]. Essa era una figura ben nota alla fantasia popolare: l'abate Ambrogio Autperto già l'aveva evocata dinnanzi ai monaci di San Vincenzo al Volturno nell'omelia sulla Trasfigurazione del Signore [2]: « non oportet prophetam perire « extra Ierusalem: O misera, o damnanda Ierusalem, quae sola ad « tantum damnationis cumulum pervenisti, ut nullus prophetarum « extra te sanguinem funderet, nullusque innoxius in terra esset « sanguis effusus, qui non super te veniret »; ed il pittore, seguendo un motivo famigliare tanto in Occidente che nell'arte bizantina, dipinse la città accasciata sotto l'obbrobrio, presso la croce.

È unita alla *Crocifissione*, secondo l'uso degli artisti carolingi del secolo nono, la rappresentazione della *Visita delle Marie al Sepolcro*, ma d'altra parte, a norma della iconografia bizantina [3], sono qui raffigurate due sole delle pie donne: il pittore assumeva svariati caratteri da ambedue le maggiori forme artistiche del suo tempo, mentre, quasi ancora seguisse l'antica indigena tradizione iconografica registrata nel *Dittocheo* [4], continuava la

(1) P. WEBER, *Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst*, Stuttgart, 1894. Nell'avorio di Tournai (WESTWOOD, op. cit. p. 146 sgg.) la personificazione di HIERVSALEM si appressa in atto di dolore al crocifisso. Cf. ancora WESTWOOD, op. cit. pp. 110, 113, 124.

(2) MIGNE, *Patr. lat.* LXXXIX, 1315.

(3) J. J. TIKKANEN, *Die Psalterillustration im Mittelalter*, Helsingfors, 1900, I, 3, p. 287.

(4) F. X. KRAUS, op. cit. I, 386.

Nel ms. del *Cosmas Indicopleustes* (GARRUCCI, *Storia dell'arte cristiana*, III, tav. 152) santo Stefano è rappresentato in mezzo ad un circo dall'alto del quale i lapidatori scagliano le pietre: egli cade in ginocchio e prega alzando le braccia nel gesto antico dell'orante, quale appunto lo descrive il *Dittocheo*: « Primus init Stephanus mercedem sanguinis imbri Adflictus la- « pidum. Christum tamen ille cruentus Inter saxa rogat ne sit lapidatio fraudi « Hostibus: o primae pietas miranda coronae » (MIGNE, *Patr. lat.* LX, 110). Questa rappresentazione era adunque da gran tempo diffusa in Occidente come in Oriente: l'affresco volturnese la riproduce composta non molto diversamente da quelle delle miniature del Sacramentario di Drogone (LEITSCHUH, op. cit. p. 230), del Salterio di Londra (J. J. TIKKANEN, op. cit. I, 38), del Menologio greco della Vaticana (c. 275) e del *Cosmas Indicopleustes* della

storia di Cristo, con la scena del supplizio di Stefano protomartire.

Quivi, e nel *Martirio di san Lorenzo* (1), come nella schiera delle vergini recanti corone e degli angioli, nelle immagini di Cristo (2) e della Vergine (la Madonna che appare in gloria entro un alone e, come il Cristo, tiene sul grembo un libro con l' iscrizione che l'esalta, non trova veramente riscontro nell'arte bizantina) (3) si rivedono forme predilette agli artisti di Bisanzio ma per le quali, come pure per i caratteri orientali già osservati nell' iconografia degli altri affreschi, si impone netta la questione se, anzichè ritenerle prova evidente di influenza o persino di una vera manifestazione dell'arte bizantina nella badia di San Vincenzo al Volturno, non debbano considerarsi come da gran tempo importate anche fra noi sì da essere state già in dominio di artisti indigeni anche sottratti a dirette relazioni con l' Oriente. È un problema che

biblioteca Laurenziana (ms. IX, 28, c. 170), conservando tuttavia il gesto antico dell' orante senza ridurlo alla forma meno grandiosa consueta agli artisti bizantini.

(1) Per l'iconografia di questa scena nella miniatura carolingia, cf. LEITSCHUH, op. cit. p. 232 sgg.

(2) Il tipo del Cristo giovane ed imberbe dipende dalla diffusa primitiva iconografia cristiana (cf. WEISS-LIEBERSDORF, *Christus- und Apostelbilder*, Freiburg i. B., 1902); il tipo senile ha più chiara origine orientale (cf. STRZYGOWSKI, *Das Etschmiadzin-Evangeliar* cit. p. 62).

(3) Per altre rappresentazioni, dell'evo carolingio, di Maria effigiata in gloria, con un libro ed in atto di benedire, cf. A. v. OECHELHÄUSER, *Die Miniaturen der Universitäts-Bibliothek zu Heidelberg*, Heidelberg, 1887, p. 37. In un affresco di Santa Maria Antiqua, dell'età probabilmente di Adriano I (RUSHFORTH, *S. Maria Antiqua* in *Papers of the British School at Rome*, Londra, 1902, I, 102), rappresentante la Madonna col Bambino, è l'acclamazione MARIA REGINA. L'abate Autperto nel sermone dell'Assunzione della Vergine (MIGNE, *Patr. lat.* LXXXIX, 1276) aveva detto ai monaci volturnesi: « sufficere debet « tantum notitiae humanae, hanc vero fateri reginam angelorum, pro eo quod « regem peperit angelorum », e così il pittore magnificò la Vergine sopra gli angioli. È notevole, per il perfetto contrasto col nostro affresco, la miniatura del *Cosmas Indicopleustes* Vaticano (cf. GARRUCCI, op. cit. III, tav. 151) ove Maria, che pronuncia le parole profetiche (ἰδοὺ γὰρ, ἀπὸ τοῦ νῦν μακαριοῦσίν με πᾶσαι αἱ γενεαί), è rappresentata velata di pallio purpureo e nel consueto atteggiamento della δέησις.

non verte sulla origine delle forme iconografiche ma sulla loro diffusione.

Il *Liber Pontificalis* della Chiesa di Roma nelle copiose notizie ch'esso ci ha lasciate di preziosi oggetti, di drappi ricamati, di « antependia » appartenenti alle basiliche urbane, rivela una grande ricchezza di tipi iconografici: sono molte forme di iconi sacre di Cristo, della Vergine e dei santi, storie della loro vita e della loro passione, che bisogna aggiungere ai pochi monumenti rimasti, se vogliamo apprezzare quale varietà di rappresentazioni sacre apparisse nei primi secoli del medioevo in Roma (1). E quantunque sia necessario ritenere di importazione orientale molti di quei prodotti dell'arte industriale, bisogna pure convenire che se trovavano fra noi tanta diffusione, i tipi iconografici secondo i quali essi erano adorni dovevano radicarsi nel nuovo terreno e diventare l'unica materia che poi anche gli artisti indigeni erano costretti ad elaborare.

Perciò non crediamo il solo esame iconografico, anche quando più assolutamente che non per gli affreschi volturnesi esso ci richiami all'Oriente, bastevole per giudicare dell'origine bizantina di un'opera d'arte prodotta fra noi: sono sopratutto i caratteri stilistici quelli che possono guidare ad un giudizio, sicuro o meno incerto, sull'opera e sugli artisti.

Orbene, nelle pitture dell'oratorio di Epifanio abate non riusciamo a ravvisare uno stile che « prepari direttamente l'opera « splendida che l'arte bizantina compierà nel decimo e undecimo « secolo », vediamo invece germinare da un sostrato iconografico orientale già sparso riccamente nelle nostre regioni, un'arte che appare in una varietà locale e ben determinata dall'ambiente artistico in Italia quale fu nel secolo nono.

È singolare negli affreschi volturnesi la libertà del disegno, l'ampiezza delle forme non ristrette e forzate come in opera di imitatore, il modo nel quale è determinato lo spazio delle scene.

(1) S. Beissel, *Bilder aus der Gesch. der altchristl. Kunst*, Freiburg i. B. 1899, p. 275. Secondo lo Strzygowski (*Orient oder Rom*, Lipsia, 1901, p. 90 sgg.), gran parte dei « vela » delle chiese di Roma era d'importazione egizia.

Dovunque si agitano e si muovono i corpi: nella *Crocifissione*, san Giovanni colpito dal dolore torce le sue membra robuste; nell'*Annunciazione*, pare che Gabriele invano prema a terra il piede per comprimere il volo veemente che lo ha recato innanzi alla Vergine; altrove, l'angiolo cade fulmineo dal cielo sopra san Lorenzo disteso fra' carnefici i quali si sforzano con violenza a rivoltare il corpo del martire, mentre il giudice nella sua furia crudele sembra balzare dal seggio.

Anche l'arte bizantina espresse movimenti agitati, risentendo in ciò della sua origine dall'arte ellenistico-romana in cui la ricerca di dare valore alle masse di ombra e luce senza bene determinare le forme aveva spinto a riprodurre le più rapide movenze dei corpi (1); ma gli artisti di Bisanzio restrinsero tale tendenza mantenendo formule fisse nei movimenti, stilizzando, ad esempio, in modo invariabile gli svolazzi dei drappeggi dietro alle figure rappresentate in mosse violente. Per contrario, appunto nel nono secolo, l'arte carolingia, partendo forse di nuovo da antichi modelli, sviluppa quasi come proprio carattere dominante la violenza e l'agitazione dei movimenti che, in alcuna scuola di miniatori e d'intagliatori, diventano del tutto frenetici.

Copiosi esempi di quest'arte, miniature, intagli, oreficerie, dovevano trovarsi anche a San Vincenzo al Volturno. Erano numerosi i monaci che venivano di Francia alle badie dell'Italia inferiore: durante l'ottavo secolo, Farfa ebbe una lunga serie di abati franchi (2); dalle Gallie era venuto al monastero Volturnese Ambrogio Autperto, intorno al quale forse altri monaci suoi connazionali si raccolsero in tanto numero da cagionare scissione e lotte per l'elezione degli abati (3); poco più tardi, il franco abate Giosue aveva sollevato la badia al suo massimo fiore: tra Montecassino e la stessa corte palatina era un continuo scambio

(1) Vedi, per tali relazioni dell'arte antica con l'arte di Bisanzio, le cassettine civili bizantine: cf. H. GRAEVEN, *Ein Reliquienkätschen aus Pirano* (*Jahrb. d. kunsthist. Samml. d. allerhöch. Kaiserhauses*, XX).

(2) *Constructio Farfensis* (ediz. cit. I, 1 sgg.).

(3) MABILLON, *Annales*, II, 230; L. M. HARTMANN, *Geschichte Italiens im Mittelalters*, Gotha, 1903, II, II, 295.

di idee e di carmi, mentre i principi franchi prodigavano ai monasteri benedettini tutti i loro doni. E così, fra i tesori ed i preziosi codici che certamente la badia Volturnese possedette, il pittore dell'oratorio di Epifanio potè avere presente l'arte carolingia della quale talvolta seguì deliberatamente le tendenze, pur frenandole per azione di altre opere d'arte che più numerose nè meno pregevoli dovevano apparirgli, le opere degli artefici di Bisanzio.

E se nella figura dell'angiolo annunciante, la violenza dei movimenti potè anche derivare al pittore da forme più antiche, quali si vedono nella coperta eburnea del ms. latino 8849 della biblioteca Nazionale di Parigi (1), le membra dinoccolate dell'angiolo, la mossa sgangherata del giudice nel *Martirio di san Lorenzo* e l'angiolo che ivi cade a piombo sul santo, trovano riscontro nelle forme più audaci dell'arte carolingia (nella Bibbia di San Paolo, per esempio) non già, come crede il Bertaux, pur esitando (2), nelle miniature del manoscritto di Gregorio Nazianzeno ove tutte le mosse, anche ardite, sono sempre quasi impigliate ed avviluppate nelle vesti.

La stessa magnifica epigrafe che ricorda Epifanio abate, e le minori iscrizioni sparse negli affreschi, rivelano forse un'influenza dalla riflessa epigrafia carolingia nel ricondurre ad una più severa imitazione dell'antico le forme epigrafiche romane che nell'Italia inferiore avevano perdurato (e ne sono esempi assai notevoli le iscrizioni dei mosaici di Roma e quelle delle pitture di Santa Prassede, dentro la torre campanaria, e della cappella dei Ss. Quirico e Giulitta in S. Maria Antiqua (3), nel Foro Romano) ma ognor più deformate (4).

Accanto alle scene più agitate ve ne sono altre di pace, di vita beata: ivi, negli angioli che spiegano le ali variopinte, nel

(1) LABARTE, *Hist. des arts industriels*, Parigi, 1872, I, tav. 4.

(2) E. BERTAUX, op. cit. p. 116.

(3) V. FEDERICI, *Santa Maria Antiqua* (*Archivio della R. Società romana di storia patria*, 1900, XXIII, 517 sgg.).

(4) G. B. DE ROSSI, *L'inscription du tombeau d'Hadrien I* (*Mélanges de l'Ecole franç.* 1888); C. CIPOLLA, *Il velo di Classe* (*Gallerie Nazionali Italiane*, Roma, 1897, III, 225 sgg.).

corteo delle sante, nelle sacre iconi si mostrano più numerosi i caratteri proprî dell'arte bizantina, ma anche in questi affreschi v'è tal cosa che non trova confronto con le opere degli artefici orientali: è la maniera facile, libera, non soggetta a canoni, colla quale il pittore va formando corpi e visi alle sue figure, è un tipo umano tutto individuale, dai lineamenti del volto alla forma delle mani.

Mentre nel codice delle omelie di san Gregorio Nazianzeno, della biblioteca Nazionale di Parigi, che possiamo considerare come l'opera più magnifica dell'arte esercitatasi intorno alla corte imperiale durante il secolo nono, seguitano a determinarsi quei caratteri dei visi [1], con segni tondeggianti e con biechi sguardi, che già nel *Cosmas Indicopleustes* Vaticano erano apparsi, e che sempre più dovevano definirsi nella posteriore arte bizantina; e Cristo già assume un aspetto corrucciato; e le figure degli asceti e dei pensatori si distinguono per le alte fronti rugose; nulla di consimile appare nelle pitture di San Vincenzo al Volturno. Quivi il pittore delinea con lieta facilità il suo giovane Cristo ed i santi e le vergini dal dolce sguardo sonnolento; sa cogliere il mansueto carattere del giovane che tende a Maria le mani, del vecchio abate prostrato presso la croce; dà una delicatezza infantile alla Vergine annunciata o seduta in gloria; diffonde su tutti i visi, molli e leggiadri, quasi un dolce assopimento monacale. Persino la forma delle mani ch'egli disegna lunghe e tremanti è tutta personale.

Propria del pittore volturnese è anche la foggia del drappeggio che talora negli svolazzi si spezza secondo le rigide linee amate dai bizantini ma più sovente si svolge, quale bene si vede nell'angelo annunciante, in curve replicate e quasi sbattute da un vento capriccioso.

Infine, sopratutto nella maniera del colorire va distinto il pittore dell'oratorio dagli artisti di Bisanzio, coi quali tuttavia ha molti artificî comuni. E giova subito osservare che sebbene si riscontrino in questi affreschi alcune diversità nel modo del colorire, dobbiamo ciò nondimeno ritenere che un solo pittore, fuor

(1) OMONT, op. cit. tavv. II, XX, XXIV, XXXII.

che nel dipinto già indicato, abbia lavorato nell'oratorio: applicando infatti il metodo più sicuro della ricerca stilistica, ritroviamo sempre identici in tutte le figure i particolari minori, la forma degli occhi, delle mani; quelle variazioni di maniera dipendono ora dal vario grado di conservazione delle pitture, ora dall'avere l'artista accolte, anche in questo, le più diverse tendenze.

Per modellare adunque i corpi sotto le vesti i miniatori orientali usavano da gran tempo applicare piani di tinte più chiare sul fondo colorito dei drappi. Tale maniera si vede già nel *Cosmas Indicopleustes* della Vaticana, nel Rotulo di Giosue, e si trova del tutto fissata nelle miniature del *Gregorio Nazianzeno* della biblioteca Nazionale di Parigi [1]: essa doveva diventare così abituale agli artisti da apparire nelle opere loro anche quando più strettamente imitavano esemplari antichi. Gli affreschi della cappella dei Ss. Quirico e Giulitta in Santa Maria Antiqua, eseguiti durante il pontificato di Zaccaria, mostrano anche nella pittura murale la diffusione di siffatta maniera che artisti orientali avevano adunque importata fra noi già nel secolo ottavo.

Il pittore dell'oratorio volturnese segue sovente un simile metodo di lumeggiare le vesti (come si vede, ad esempio, nella figura di Giuseppe seduto presso la Vergine) ma senza esagerare quelle spezzature rigide delle luci applicate quasi a traforo che formano un carattere spiccato delle opere bizantine e delle loro imitazioni occidentali; talora poi (come negli svolazzi del manto dell'angiolo annunciante) l'artista cerca di riprodurre con fusione di colori il continuo variare delle ombre e delle luci entro le pieghe capricciose; molte volte ancora, seguitando una tendenza che sembra più connaturata in lui, il pittore volturnese semplifica l'esecuzione (vedansi le figure delle vergini, le immagini di Cristo e dei santi diaconi) riducendo le pieghe a grosse linee scure che solcano il colore piatto delle vesti lumeggiate poi scarsamente di chiaro.

Quest'ultima maniera si mostra di rado nella miniatura orientale in un gruppo di manoscritti dei quali tosto parleremo,

(1) Cf. Omont, op. cit.; e. g.: tav. xxvi.

mentre invece appare con uno sviluppo progressivo in alcuna parte dei mosaici ravennati e poi, più continuatamente, nei mosaici di Roma, forma il precipuo carattere di una scuola di miniatori carolingi, si perpetua nel medioevo in tutta l'arte occidentale.

Anche nel colorire dei visi la maniera del pittore volturnese va distinta da quella speciale agli artisti bizantini, ora perchè ne è una deformazione, ora per esserne del tutto diversa.

Due furono le principali varietà di tecnica del colorire i visi usate dagli artefici di Oriente, delle quali l'una, più antica, sopravvisse per imitazione accanto all'altra. I miniatori ed i pittori che seguirono la prima maniera immaginarono i corpi quasi composti di masse ben distinte di ombre e di luce, mediante le quali cercarono di ottenere il modellato senza definire i particolari delle forme. Le miniature della *Genesi* di Vienna (1), degli *Evangeli* di san Matteo (2) recentemente scoperti, e di altri manoscritti mostrano ancora nella sua purezza questa tecnica che, impoverita, si scorge tuttavia nelle miniature del *San Gregorio Nazianzeno* (3), nelle pitture di Santa Maria Antiqua (storie di Cristo nel presbiterio), nei codici del secolo decimo e decimoprimo imitati dall'antico. La seconda maniera invece cerca di seguire con minuzia il variare dei colori nelle forme componendo le carni quasi di fibre variopinte insieme aggirate ed illuminandole bruscamente con piani frastagliati di luce: i mosaici e la più gran parte delle miniature del secolo decimoprimo possono esemplificare questo sistema (4).

Orbene, le figure degli affreschi di San Vincenzo al Volturno si mostrano colorite diversamente dai modi ora indicati: non qui si vede sui visi un partito di ombre contrapposto alle luci, nè una minuziosa ricerca del variare delle tinte o una applicazione di piani luminosi: le carni sembrano essersi disfatte, rimanendo scomposte in tutti i loro elementi di colore e di luce.

(1) WICKHOFF, *Die Wiener Genesis*, Vienna, 1895.

(2) OMONT, op. cit. tavv. A-B.

(3) OMONT, op. cit. tavv. I-XIV.

(4) Il confronto della miniatura di *Davide musico* nel Salterio greco n. 139 della bibl. Naz. di Parigi, con la miniatura di uguale soggetto nel Salterio Barberini (n. III, 29) vale ad illustrare la differenza fra le due tecniche (cf. A. VENTURI, op. cit. II, 440).

Si guardino le figure meglio conservate, quali sono quelle del monaco prostrato ai piedi della Vergine e dell' abate Epifanio. Il pittore colorisce con grande prestezza: sul carnicino disteso per fondo del viso i lineamenti sono segnati con tratti di ombra; il naso è formato di tre strie verticali, scura l'una, l' altra di incarnato e la terza di carmino; una rapida pennellata rossa segna la bocca, senza che le labbra vi siano delineate; due rotonde chiazze di minio avvivano le guance; le sopracciglia sono sottolineate di rosso: poi, fili sottili di denso colore bianco cerchiano la fronte, si irradiano sulla bocca, illuminano lo sguardo; e così diverse e fra loro avvicinate senza fusione alcuna queste tinte pur si mescolano vivacemente insieme dinnanzi all' occhio, dànno alle carni del vecchio abate e del giovane monaco la freschezza della vita.

L' origine di una siffatta disgregazione del colore si può rintracciare anche nella tecnica della pittura ellenistico-romana, nelle miniature del Virgilio Vaticano, dell' *Iliade* Ambrosiana, della *Genesi* di Vienna, del frammento parigino dell' *Evangelio* di san Matteo e di altri antichi manoscritti; quivi gli occhi appaiono composti mediante due vivi punti di bianco e di nero, e colpi rapidi di minio rosseggiano sulle guance e sulla bocca, ma invero queste tinte vengono insieme conglobate nel partito generale di ombra e di luce, nè mai rimangono isolate fra loro.

Per contrario, nel manoscritto del monaco Rabula, della biblioteca Laurenziana, accanto a pitture come la *Pentecoste*, la *Crocifissione* e molte delle illustrazioni marginali, fra cui sommamente significativa quella della *Strage degli innocenti*, le quali tutte seguitano l'antica tecnica « illusionistica », troviamo altre miniature ove questa maniera va gravemente alterandosi; nelle figure dei santi che recano codici (c. VII B), dei santi intenti a scrivere (c. VIII), nelle vignette della c. VIII B, il colore si scompone, le vesti sono tutte contornate di scuro, le pieghe si riducono a tratti neri solcanti il fondo piatto delle stoffe.

Le miniature dell' evangeliario di Etschmiadzin [1] mostrano come quest' ultima maniera si svolgesse ancor più nell' arte si-

(1) J. STRZYGOWSKI, op. cit. tavv. II-III.

riaca la quale, colla diffusione delle sue opere, che gli ornati del ms. Harleiano 1775 del Museo Britannico, del codice di Atto abate (Brit. Mus. *Add. Mss.* 5463) e dei manoscritti carolingi rivelano così ampia in Italia e, più tardi, in Francia [1], potè favorire un' identica alterazione della tecnica antica che forse già si era iniziata, senza l' intervento di influenze orientali, anche in Occidente. Essa infatti ebbe in Oriente soltanto rare manifestazioni e persistette invece fra noi sviluppandosi ad informare quasi tutta l'arte occidentale durante il medioevo [2].

A Ravenna, i mosaici del mausoleo di Galla Placidia sono ancora composti secondo la tecnica illusionistica, specialmente nelle piccole figure formate di oro e di bianco: nell' abside di San Vitale appare la tecnica bizantina delle tinte digradanti: in Sant'Apollinare Nuovo, la serie musiva colle scene della vita di Cristo è lavoro di artista che adopera con tutta bravura l' antica maniera, la quale poi già si mostra con meno vigore nelle grandi figure degli apostoli della serie mediana; infine, nelle schiere dei santi e delle vergini moventi verso il Cristo e la Madonna, la differenza colla tecnica dei mosaici sovrastanti si fa grandissima. Ivi le figure posano su terreno nel quale più non appaiono sfumature di colore: luci bianche sono diffuse sulle vesti e restringono le ombre in povere striscie di tessere scure; mani e piedi sono contornati di rosso; il viso, cinto di tessere carmine, è colorato di roseo e rischiarato di un forte biancore, mentre le narici, i grandi occhi, le labbra appaiono formate mediante netti profili, e due tessere di vivissimo minio avvivano le guancie. A Sant'Apollinare in Classe, nel mosaico rappresentante Costantino IV Pogonato con Eraclio, Tiberio e l' arcivescovo Reparato con il suo clero, come nel mosaico di Melchisedec e di Abramo, la disgregazione del colore giunge al massimo segno [3].

(1) *Die Trierer Ada-Handschrift* cit. p. 85; J. STRZYGOWSKI, op. cit. p. 56 sgg.

(2) Nel codice greco di San Gregorio Nazianzeno della bibl. Ambrosiana (ms. E, 49-50 inf.) si ha uno dei più notevoli fra i rari mss. miniati orientali ove lo stile « lineare » predomina. Cf. l'acuto e profondo studio di A. HASELOFF, *Der Psalter Erzbischof Egberts*, Trier, 1901, p. 138.

(3) Per i rapporti dei mosaici ravennati coll'arte bizantina, cf. E. DOB-

Più compiutamente i mosaici di Roma [1] illustrano la progressiva trasformazione della tecnica antica che ancora troviamo affermata nella decorazione della vôlta di Santa Costanza. Lasciando in disparte opere come il mosaico di Santo Stefano Rotondo, ove appaiono saltuarie correnti artistiche poi dileguatesi [2], la tendenza a disgregare il colore e ad usare tinte piatte si ritrova sempre crescente: dall' arco trionfale di San Lorenzo fuori le mura e dalla decorazione dell' oratorio di San Venanzio si giunge ai mosaici del tempo di Giovanni VII nei quali la nuova maniera coloristica appare già del tutto fissata. Quivi, nella negligente riproduzione delle forme, l' artista sembra mirare agli effetti della tecnica illusionistica, ma non possiede più il sentimento delle ombre e delle luci.

Guardisi il frammento lateranense rappresentante il lavacro di Gesù bambino: i visi sono contornati di grosse tessere rossiccie e riempiti di una tinta carnicina piatta, rotta solamente sulle guance da due tessere di vivissimo minio; una favilla di colore aranciato è posta negli occhi e sul mento; nessuna ombra passa sopra il viso: entro le vesti, sottili strie oscure segnano le pieghe.

Procede siffatta maniera nei mosaici della chiesa dei Ss. Nereo ed Achilleo, sinchè viene adoperata, certamente da una scuola indigena che imita le composizioni di antichi modelli locali, quali il mosaico dei Ss. Cosma e Damiano, nelle grandiose decorazioni musive onde Pasquale I ornò le basiliche urbane: coi suoi colori scomposti giunge essa allora ad ottenere effetti possenti, vibranti nell' occhio eccitato del riguardante.

Osserviamo davvicino i mosaici dell' abside di Santa Prassede. L' uso di tinte piatte vi è ormai abituale: per esempio, l' aurea

BERT, *Zur Geschichte der altchristl. und der frühbyz. Kunst* (*Repert. f. Kunstwiss.* 1898, XXI, 95 sgg.). Riguardo ai mosaici di San Vitale, cf. J. QUIT, *Die Mosaiken von San Vitale in Ravenna* (*Byzant. Denkmäler*, herausg. v. J. Strzygowski, Vienna, 1903, III, 73 sgg.). Anche nei mosaici di Parenzo appare una maniera simile a quella della schiera dei santi e delle vergini in S. Apollinare Nuovo.

(1) HASELOFF, op. cit. p. 140.

(2) A. VENTURI, op. cit. II, 270.

casula della quale va coperta la figura di papa Pasquale appare colorita tutta ugualmente di un giallo entro cui semplici striscie rosse disegnano schematicamente le pieghe: sulle altre vesti non sono usate che povere gradazioni di tinte. La santa che sta presso al pontefice è fra tutte la più bella figura: ha il viso di un' opulenza e di una regolarità di forme nelle quali sarebbe difficile determinare qualche carattere bizantino; i più vaghi colori di turchese, di arancione e di cristallo opaco brillano nella sua acconciatura, nei tre apici variopinti che a lei come alle sante vergini effigiate nell' oratorio Volturnese adornano il vertice del capo. I contorni delle guance e del collo sono formati da una fila di tessere nere accanto alla quale è collocata con brusco passaggio una striscia di tessere verdi cristalline; le carni si mostrano tutte colorite di carnicino avvivato soltanto da due brevi tocchi di arancione; il naso è formato da tre strie verticali, l'una di tinta aranciata, l' altra bianca e la terza nera; la bocca appare composta con grande rapidità mediante tessere rosse, nere e bianche, senza nessuna ricerca della forma. E anche qui, come nelle pitture volturnesi, nelle quali più di un carattere richiama il colorire dei mosaici di Pasquale I, le tinte così disgregate si fondono insieme, viste pure a breve distanza, in un tutto vibrante.

La tecnica dei mosaicisti di Santa Prassede, dell' oratorio di San Zenone, di Santa Cecilia e di Santa Maria in Domnica, passa poi nelle mani di artefici meschini che lavorando nell' abside di San Marco in Roma, disfanno ognor più i colori senza riuscire a ricavare dalla loro arte effetto alcuno.

L' esecuzione meccanica propria del mosaico affrettò certamente più in questo che nella pittura, cui è meno difficile la fusione delle tinte, lo scomporsi del colore; tuttavia, come già in antico le opere musive riflessero la maniera coloristica dominante nella pittura, è ragionevole supporre che anche in seguito esse abbiano rispecchiata, esagerandola, l' alterazione dei colori quale appariva nelle opere dei pittori e dei miniatori.

Purtroppo così scarsi sono gli avanzi di pitture dei primi secoli del medioevo nella stessa Roma, ove pur fu continua l'attività del rinnovare alle basiliche la loro variopinta veste, che non è possibile

andare rintracciando nella pittura un trasformarsi delle tinte parallelo a quello che ebbe luogo nell'arte musivaria. I numerosi affreschi scoperti in Santa Maria Antiqua, cappella palatina di pontefici siri e greci, situata nella regione di Roma ove più preponderava l'elemento bizantino [1], altro in massima parte non mostrano che forme tecniche proprie dell'arte orientale o da questa dipendenti, nè valgono a rischiarare efficacemente il formarsi della maniera che doveva prevalere per tutto il medioevo nell'Occidente.

La tecnica ellenistico-romana adoperata in Roma dai pittori profani e dai decoratori delle catacombe, servì ancora negli affreschi della casa Celimontana [2], in alcuni dei ritratti dei papi a San Paolo, nelle due figure del nartece di San Clemente [3], ora quasi del tutto scomparse, e nell'effigie di sant'Agostino recentemente trovata presso il *Sancta Sanctorum* [4]; in seguito, appare una grande varietà di tendenze che lascia bensì indovinare quanta fosse l'attività artistica, ma nello stesso tempo impedisce, a causa dei monumenti scarsi e cotanto fra loro diversi a noi pervenuti, di potere definire le linee di uno sviluppo della pittura in Roma.

Nell'affresco del cimitero di Generosa, sul principio del VII secolo, troviamo l'opera di un artista il quale già fa passare sul Cristo un'ombra di corruccio, illumina i visi con piani di luci vivaci, sulle vesti applica forti tinte chiare, mostrando così molti dei caratteri che rimasero proprî all'arte bizantina [5].

In parte delle pitture trovate a San Saba sull'Aventino, nelle figure dei santi Padri recanti lunghe iscrizioni greche presso l'abside di Santa Maria Antiqua [6], e nella Madonna col Bambino ad esse

(1) GRISAR, op. cit. I, 2, p. 315 sgg.

(2) GERMANO DI SAN STANISLAO, *La casa Celimontana dei santi martiri Giovanni e Paolo*, Roma, 1894.

(3) *Bullett. d'arch. crist.* 1885, p. 149 sgg.; GARRUCCI, op. cit. III, tav. 154.

(4) PH. LAUER, *Les fouilles du Sancta Sanctorum au Latran* (*Mélanges des Ecoles françaises*, 1900, p. 251 sgg.).

(5) DE ROSSI, *Roma sotterranea*, Roma, 1877, III, 656; TH. ROLLER, *Les catacombes de Rome*, Paris, 1881, II, tav. XIV; WILPERT, op. cit. tavv. 261-264.

(6) A. VENTURI, op. cit. II, 248, 383; RUSHFORTH, op. cit. p. 68 sgg.

vicina, ma dipinta sopra altro strato d'intonaco, si mostra già una nuova maniera: gli artisti, bizantini con tutta probabilità, hanno ormai rinunciato alle masse di ombra e di luce, ma si sforzano di non cadere nell'uso di tinte piatte e di contorni, concepiscono un colorito ben fuso nelle sue parti, e sui visi riescono in qualche maniera ad ottenerlo, mentre nelle vesti si riducono a segnare con curve nere, senza altre sfumature, il formarsi delle pieghe.

In altra forma l'arte bizantina si afferma in altri affreschi di San Saba (1) e di Santa Maria Antiqua, con una tecnica che nel colorire dei visi continua lo stile illusionistico antico, mentre nel dipingere delle vesti fa una larga parte alla stilizzazione delle pieghe e delle luci quale si vede nelle miniature del *Gregorio Nazianzeno* di Parigi.

Frattanto, nel cimitero di Callisto, un pittore della fine del secolo ottavo aveva dipinta campeggiante sopra candido smalto, quasi in antico affresco, l'immagine di santa Cecilia. Salgono dal terreno, come nei mosaici di Pasquale I e negli affreschi volturnesi, alti steli recanti rosse corolle; la santa tende in alto le braccia nel gesto antico dell'orante: ella è tutta coperta di veste colorita di un roseo uguale solcato di strie gialle; nel viso le carni sono formate con un fondo giallastro unito sopra il quale pochi tratti neri segnano i lineamenti: il colore è ridotto alla massima semplificazione (2).

L'artista che, durante l'ottavo secolo, nell'antica chiesa di San Clemente affrescò una nicchietta con entro la Madonna e il Bambino fra due sante (3), cercò varietà di colori, formò con

(1) Nei frammenti degli affreschi della Vita di Cristo: e. g. ove Cristo risana il malato calato dal tetto. Le iscrizioni esegetiche sono tutte greche. (Cf. E. WUESCHER-BECCHI, *Die griechische Wandmalereien in S. Saba* in *Römische Quartalschrift*, 1903, p. 54 sgg.). Del nono secolo all'incirca riteniamo le pitture del presbiterio di S. Maria Antiqua con istorie della Vita di Cristo e rappresentazioni bibliche; cf. l'affresco dell'*Adorazione dei Magi* (VENTURI, op. cit. II, fig. 273) colla miniatura del San Gregorio Nazianzeno di Parigi (OMONT, op. cit.).

(2) DE ROSSI, *Roma sott.*, Roma, 1867, II, 128; WILPERT, op. cit. tav. 260.

(3) TH. ROLLER, op. cit. tav. 100. Il busto di Cristo, in Ponziano, opera del sesto o del settimo secolo secondo il WILPERT (op. cit. tav. 257), mostra

grossi tratti le ciglia, pose ombre verdoline lungo il naso e intorno agli occhi, toccò di nero il mento: le tinte sono avvicinate insieme con poca fusione.

Sul pittore della cappella dei Ss. Quirico e Giulitta[1] l'arte bizantina agì profondamente, lo condusse ad adoperare la tecnica che poi venne usata dal miniatore del codice parigino di San Gregorio Nazianzeno, gli fornì la gamma delle tinte chiare delle clamidi onde egli vestì a festa i suoi santi. Guardisi l'affresco della *Crocifissione*: il terreno bigio con crepe profonde, i monti verdi, rosei e gialli dello sfondo, derivano al pittore dall'arte che più tardi ornerà il Menologio Vaticano; anche le vesti sono lumeggiate nella maniera che fu cara agli artisti d'Oriente, ma nelle carni il colore non è fuso come si mostra nelle opere bizantine: il pittore contorna di rosso cupo i lineamenti e dentro vi dipinge mediante tinte acquose, verdi, rosse e biancastre che, accostate l'una all'altra senza mescolarsi, lasciano i visi tutti chiazzati.

Altrove, nelle storie dell'antico Giuseppe[2] e nella figura di papa Paolo I, in Santa Maria Antiqua; nelle pitture del campanile di Santa Prassede[3]; negli affreschi del tempo di Leone IV in San Clemente, prevale l'uso dei contorni scuri e delle tinte piatte. Un'arte più rozza ancora e libera nei suoi mezzi appare nei dintorni della città: a Subiaco, nell'antico affresco della Madonna col Bambino fra due sante; ad Albano, nelle catacombe[4].

Tali alcune delle varietà di tecnica che si ritrovano nelle più antiche pitture medioevali di Roma, accanto ai mosaici che ci mostrano un più continuo sviluppo dell'arte.

I Benedettini cassinesi, durante il loro soggiorno nel monastero Lateranense, rimasero per più di cento anni in una città

il trapasso dalla maniera coloristica antica a quella adoperata dal pittore di S. Clemente.

(1) A. Venturi, op. cit. II, 252 sgg.; Rushforth, op. cit. p. 39 sgg.

(2) A. Venturi, op. cit. II, fig. 179; Rushforth, op. cit. p. 25 sgg.

(3) J. H. Parker, *The Archaeology of Rome*, Londra, 1876, p. 62; *Bullettino d'arch. crist.* 1878, p. 52.

(4) O. Marucchi, *Le catacombe di Albano* (*N. Bull. d'arch. crist.* 1902, p. 39 sgg.).

ricca di tendenze artistiche e di influenze così molteplici quali a stento riusciamo a noverare. L'antichità gloriosa non decadeva che lentamente[1]: ancora erano visitate le catacombe, stavano eretti gli edificî nei quali l'arte ellenistico-romana aveva lasciata la sua traccia possente; la colonia bizantina e sira coi numerosi suoi conventi, col mirabile «Apostoleion», con i papi ch'essa dava a Roma, affermava la vigorosa civiltà orientale, recava seco un raggio dell'arte patria, diffondeva colle pitture, colle stoffe e cogli ori le immagini e i tipi iconografici di Bisanzio; d'altra parte, quest'arte, trasportata così fuor dal suo luogo di origine, subiva in se stessa molte modificazioni: gli artisti indigeni, cercando d'imitarne i modelli, dovevano per necessità alterarli, tratti dalle loro consuetudini, risentendo forse di qualche forma artistica indigena che meschinamente rappresentava il progressivo deperire e snaturarsi della antica arte locale.

Quando i monaci ritornarono a Montecassino dovettero recare seco il risultato delle molte diverse tendenze di cultura e d'arte che s'incrociavano in Roma: persino il loro salmodiare talvolta intrecciava il canto greco insieme col canto latino![2]

Nella Campania essi ritrovavano gli stessi contrasti che erano nell'Urbe: ancora a Capua i mosaici della cattedrale e quelli del vicino San Prisco[3], a Nola[4] ed a Fondi le basiliche di San Paolino conservavano riflessi in monumenti cristiani[5] i fulgori del-

(1) R. Lanciani, *The Destruction of Ancient Rome*, New York, 1899, p. 106.

(2) E. Gattola, *Historia abbatiae Casinensis*, Venezia, 1733, II, 15 sgg.

(3) D. Salazaro, *Studi sui monumenti dell'Italia merid.*, Napoli, 1871, I, 47; *Bull. d'arch. crist.* 1884, p. 104 sgg.; E. Müntz, *Etudes sur les mosaïques* &c. (*Revue Archéolog.* 1891, p. 72 sgg.).

(4) F. Wickhoff, *Das Apsismosaik in der Basilica des h. Felix zu Nola* (*Römische Quartalschr.* 1889, III, 158 sgg.). Le relazioni iconografiche col mosaico di Sant'Apollinare in Classe rivelano la diffusione di influenze orientali nell'Italia meridionale già al tempo di san Paolino.

(5) Le pitture delle catacombe (cf. Salazaro, op. cit. I, tavv. 1-2; Lefort, *Etudes sur les monuments primitifs de la peinture en Italie*, Paris, 1885, p. 107 sgg.), i mosaici del battistero di Napoli (cf. Venturi, op. cit. I, 245 sgg.) illustrano l'uso della tecnica antica nell'Italia meridionale. Note-

l'arte pittorica ellenistico-romana sì vigorosamente fiorita sul suolo campano; nella costiera del ducato di Napoli si era senza dubbio diffusa l'arte orientale che stava per conquistare tenacemente le regioni meridionali d'Italia: a questi elementi i Longobardi avevano frapposta la loro barbarie.

Un grande lavoro si presentava ai Cassinesi: ricostruire il monastero, riedificare nel paese desolato le chiese cadute in rovina, ristabilirvi tradizioni d'arte e di civiltà.

Durante tutto l'ottavo ed il nono secolo l'attività dei loro artefici fu intensa e continua; nella sua ampia esplicazione (come sempre avviene in un periodo continuato di operosità artistica locale) essa dovette elaborare in forme nuove gli elementi che le si erano offerti, acquistare carattere proprio. Nulla vale meglio a significare l'individualità della vita benedettina nell'Italia meridionale, in quei secoli, che la scrittura detta longobardo-cassinese, la quale appunto nel secolo nono appare costituita in un tipo regionale così spiccato da non perdersi mai, anzi da sempre meglio fissarsi durante il medioevo (1).

Per stabilire il carattere delle opere dei pittori che le cronache ricordano intenti a decorare le chiese cassinesi, nessun documento ci è pervenuto, ma poichè è a ritenere che l'arte seguisse a Montecassino le medesime vie ch'essa teneva nel vicino monastero Volturnese, così ancora noi abbiamo negli affreschi dell'oratorio di Epifanio un monumento che rappresenta lo stato della pittura in ambedue le badie dopo un lungo e attivo periodo di produzione artistica.

Eseguiti da un unico artista durante la reggenza di Epifanio abate, i dipinti volturnesi ci mostrano una fusione di elementi diversi assunti in varia misura dalle maggiori correnti artistiche del secolo nono ma elaborati in una forma che si può ben cre-

vole a questo riguardo è l'opinione dell'illustre paleografo Ceriani, prefetto dell'Ambrosiana, intorno all'origine dall'Italia inferiore del ms. dell'*Iliade* di Milano. (Cf. F. DE MELY, *Le coffret de Saint Nazaire* in *Mélanges Piot*, 1900, p. 77).

(1) CARAVITA, op. cit. p. 27; PISCICELLI-TAEGGI, *Paleografia artistica di Montecassino*, Montecassino, 1877, III.

dere locale e propria dei monasteri benedettini collocati sulle frontiere del mondo bizantino, prossimi a Roma, e legati da continui rapporti con la lontana civiltà carolingia.

L'arte bizantina porge quasi sempre la materia iconografica agli affreschi dell'oratorio, ma il pittore introduce in questa delle varianti e la sa modificare secondo i proprî scopi di decoratore: ora egli aggiunge alla *Crocifissione* la figura di Epifanio e con la personificazione di Gerusalemme occupa lo spazio rimasto vuoto al di sopra di una piccola nicchia; ora glorifica in nuovo modo la Vergine ponendola entro un'aureola, con un libro che la proclama beata: è un contenuto iconografico che da più di un secolo doveva essere venuto in dominio dei pittori benedettini, i quali perciò potevano adoperarlo senza timidezza di imitatori ma colla libera facilità che queste nostre pitture dimostrano.

Il pittore di San Vincenzo al Volturno segue talvolta dell'arte bizantina la tecnica di lumeggiare le vesti, ma senza mai usarla rigidamente, anzi scostandosene molte volte del tutto: nell'esprimere le fattezze di Cristo, dei santi e della Vergine, sciolto da ogni vincolo con altre forme d'arte, sembra seguire soltanto un proprio tipo di bellezza tutta mite e monastica, mentre nell'ardita riproduzione di alcuni movimenti pare giungere a lui un qualche fremito dell'arte che adornava in quel tempo i manoscritti carolingi.

Infine, nè fra le pitture di Roma, ove pur l'arte bizantina si mostra ormai largamente rappresentata, nè fra le miniature di codici orientali, se alcune rare opere siriache se ne eccettuino, nulla abbiamo trovato da comparare agli affreschi volturnesi per l'esecuzione dei visi: non è qui la maniera coloristica del miniatore delle omelie di san Gregorio Nazianzeno, non quella più faticosa bizantina, o l'altra che si vale di puri contorni; è un disfacimento ricco ed efficace dei colori quale si rinviene anche nella serie dei mosaici romani. Forse come la maniera ellenistica erasi un tempo alterata nell'arte siriaca, come essa andò trasformandosi nei mosaici romani sino a quelli di Pasquale I, così nell'arte dei pittori cassinesi e volturnesi (che soltanto sul principio del secolo ottavo si staccò dall'ambiente artistico romano improntata dai caratteri che in questo si trovavano) durante il lungo periodo

della loro attività essa si modificò sino a raggiungere quel singolare disfacimento dei colori che si vede negli affreschi di San Vincenzo al Volturno e che non trova in altre pitture contemporanee un esatto riscontro.

Passeranno più di due secoli e ritroveremo in Terra di Lavoro, presso le badie benedettine, un movimento artistico analogo a quello che gli affreschi volturnesi ci hanno manifestato: con riflessi dell'arte nordica, l'arte bizantina apparirà in misura preponderante, ma alterata da caratteri nuovi e locali, nelle opere dei pittori che ci lasciarono in Sant'Angelo in Formis così rilevante monumento della propria attività.

Pochi anni dopo la morte di Epifanio un violento terremoto rovinò quasi tutta la vicina città di Isernia facendo in parte crollare anche gli edificî di San Vincenzo al Volturno[1]: fu il segno dell'aprirsi di un periodo calamitoso che dovea travolgere la fiorente badia, spargere di sangue il ducato Beneventano, estinguere per lungo tempo la luce di civiltà che Montecassino irradiava.

Allo splendido Arichi erano successi principi inetti, intenti a dibattersi contro i piccoli signori che d'ogni lato sorgevano per smembrare lo Stato: dovunque erano anarchia, lotte intestine, crudeltà senza nome[2]; Erchemperto[3], continuando la storia di Paolo Diacono, non trovevà per questi tempi se non parole strozzate da lagrime, scriverà « ex intimo corde ducens alta su- « spiria » non per narrare le glorie, ma per esporre ad esempio dei posteri l'ultima rovina dei suoi. Per la successione di Siccardo, principe di Benevento, erano scoppiate lotte sanguinose fra Radelghisi e Siconolfo, lo spogliatore del tesoro cassinese: l'uno chiamò in proprio aiuto i Saraceni libici già insediatisi a Taranto, l'altro invitò a sè quelli di Spagna; così le orde dei barbari si avanzarono nelle ricche regioni della Campania felice[4].

(1) *Chron. Vult.* ms. Barber. c. 111; *Rer. It. Script.* I, II, 390.

(2) A. Gasquet, *L'empire byzantin et la monarchie franque*, Parigi, 1888, p. 342 sgg.

(3) *Mon. Germ. hist. Script.* III, 240-264.

(4) Gasquet, op. cit. p. 345.

Montecassino e San Vincenzo al Volturno dovettero sentire più grave la minaccia; e furono appunto Iacopo e Bassacio, abati dei due monasteri, che si recarono in legazione a Lotario per ottenere soccorso contro i Saraceni i quali mettevano a sacco il paese. La prima venuta di Ludovico II allontanò solo per un istante il pericolo: l'emiro di Bari, che le cronache chiamano Saogda (Soldano), al ritirarsi di Ludovico, invase nuovamente il Beneventano e devastando i luoghi di Telese, Alife, Sepino, Boviano, Isernia e Venafro, giunse alla badia di San Vincenzo, la depredò e la diede alle fiamme: a gran prezzo d'oro l'abate potè riscattare le costruzioni scampate dall'incendio (1). Accorse di nuovo l'imperatore e respinse i barbari, cacciandoli anche dalla loro cittadella di Bari, ma l'ingratitudine dei Beneventani che, imprigionatolo, gli restituirono a gran stento la libertà, lo spinse ad abbandonare per sempre alle sue sciagure l'Italia meridionale.

Una nuova orda di Saraceni movendo da Napoli penetrò allora nel principato e su per il Volturno si avviò verso la ricca preda della badia.

Malgrado i recenti rovesci il monastero di San Vincenzo doveva apparire splendido ancora, esteso sui due lati del fiume, pieno di edificî costruiti durante due secoli di prosperità, adorno di non meno che otto chiese, fra le quali si elevava, superba dei suoi marmi antichi e della sua aurea epigrafe, la basilica edificata dall'abate Giosue.

Era un giorno di quaresima, narrano le cronache monastiche, ed i Cassinesi venivano secondo l'antica usanza a visitare i loro fratelli, quando giunti a Castello, un paesetto presso la badia Volturnese, si avvidero della presenza dei barbari e si diedero alla fuga. I monaci di San Vincenzo, avvertiti del pericolo, seppellirono in fretta i loro tesori, e lasciati i vecchi e gli infermi ad orare nelle chiese, mossero coraggiosamente incontro al nemico.

(1) Il monastero trovavasi allora nel massimo splendore, « miro amore, « praecipuo labore, pulchroque decore cum sanctissimo, Deoque dignissimo « eiusdem abbate Iosue maximis aedificiis renovatum, praecipuis quoque tunc « Italiae monasteriis praecellebat »; *Chron. Vult.* ms. Barber. c. 131; *Rer. It. Script.* I, II, 403.

Presso il « ponte marmoreo »[1] resistettero a lungo, poi, abbandonati dai servi traditori, furono colti alle spalle. Novecento o cinquecento monaci[2], forse radunatisi insieme da ogni parte dinnanzi al pericolo imminente, vennero sgozzati: dissepolti i tesori, i vasi sacri e i preziosi arredi, i barbari tripudiarono fra i cadaveri; poi la badia rovinata fu lasciata alle fiere[3].

Quasi nello stesso tempo (a. 884) Montecassino subiva un medesimo fato: il suo abate veniva ucciso con gran parte dei monaci, gli edificî erano distrutti, i tesori dispersi per sempre[4]. Più in là, nella regione romana, la badia di Farfa, dopo aver resistito con fortuna ai Saraceni, era abbandonata dai monaci e data alle fiamme dai ladroni[5].

Così caddero insieme i tre grandi monasteri nei quali la cultura e le arti fiorivano da secoli: tristi tempi erano venuti per la civiltà![6]

(1) Dal racconto del *Chron. Vult.* si vede che questo ponte doveva trovarsi a valle della badia. Presso al ponte, fuori adunque della cinta del cenobio, sorgeva la chiesa di San Vincenzo costrutta da Toto abate.

(2) *Chron. Vult.* ms. Barber. c. 132 A; *Rer. It. Script.* I, II, 403. Il cronista si mostra esitante fra queste cifre che ambedue si trovavano in antiche memorie. Intorno al grande numero di monaci che accoglievano le badie medioevali cf. *Studien über die Klöster des Mittelalters*, Regensburg, 1867, p. 2.

(3) *Chron. Vult.* ms. Barber. c. 133 B sgg.; *Rer. It. Script.* I, II, 404. Secondo il *Chronicon* la devastazione avvenne nell'anno 882; più esatta è la data dell'a. 881 sostenuta dal MABILLON (*Annales*, III, 218). LEONE OSTIENSE (op. e loc. cit. VII, 604) pare ritenga che la badia di San Vincenzo fosse distrutta interamente prima della spedizione di Ludovico II e L. TOSTI (*Storia della badia di Montecassino*, Roma, 1888, I, 59) ha seguíto tale opinione che è contradetta recisamente dalle cronache volturnesi, le quali narrano di un primo saccheggio seguíto più tardi da una completa devastazione (cf. MABILLON, *Annales*, III, 124).

(4) L. TOSTI, op. cit. I, 74.

(5) *Destructio Farfensis* (ediz. cit. I, 31).

(6) Sul principio del secolo decimo veniva distrutto dai Saraceni anche il monastero di San Clemente a Casauria (*Chronicon Casaur.* in *Rer. It. Script.* II, II, 822).

II.

Quali furono allora la miseria e le tribolazioni del popolo cristiano, esclama il cronista volturnese [1], chi potrebbe immaginarlo? Avresti vedute deserte le città, rovinate le chiese, tutta la terra cosparsa del sangue dei fedeli. Gli abitanti delle campagne erano stati uccisi e dispersi; nessuno più metteva mano al lavoro dei campi: per molti anni le cronache monastiche dovranno registrare gli atti di enfiteusi concesse dagli abati onde non lasciare che le terre rimanessero incolte per sempre.

I Cassinesi si erano rifugiati a Teano portando seco gli oggetti preziosi, i codici salvati dal saccheggio, e benchè alle falde di Montecassino ancora fosse rimasta intatta la basilica del Salvatore, essi non dovevano per gran tempo trovare ardire di ritornarvi, mentre che i Saraceni stavano annidati nella valle del Garigliano, ed i Greci, peggiori di tutti i barbari, come Erchemperto li chiama, occupavano Benevento. Dopo pochi anni, un incendio distrusse il nuovo ricovero dei Cassinesi ed i loro più preziosi cimelî; allora l'abate Giovanni (915-934) condusse i suoi monaci a Capua ove già si erano raccolti i Volturnesi sfuggiti alla strage [2]. Così nella turbolenta città piena di lotte sanguinose si incontrarono i profughi delle due badie distrutte, portando seco il ricordo, la tradizione della cultura che era fiorita nella loro solitudine, lungi dalle lotte civili [3].

Prestamente i Cassinesi edificarono un monastero provvisto di tutte le « officinae » necessarie, costrussero una chiesa che arricchirono di preziose suppellettili, di un messale, di un evangeliario con copertine di argento sbalzato e dorato, di codici liturgici, di un altare argenteo, di una croce processionale adorna di

(1) *Chron. Vult.* ms. Barber. c. 133; *Rer. It. Script.* I, II, 404.

(2) L. Tosti, op. cit. I, 79 sgg.

(3) Da quel tempo Capua rimase uno dei grandi centri dell'Ordine benedettino; cf. Schulz, op. cit. II, 166.

gemme e di smalti[1]: si perpetuava così l'attività del trascrivere codici, l'amore per le opere d'arte; nè dovevano i monaci essere rimasti del tutto impoveriti dal sofferto saccheggio se poco dopo poterono ancora riscattare con grande copia di preziosi metalli e di stoffe orientali i loro « homines » fatti prigioni dagli Unni[2].

L'abate Maione († 901 ?)[3] fondava intanto pei Volturnesi, in altra parte di Capua, un monastero che venne esso pure chiamato di San Vincenzo al Volturno[4], in Napoli acquistava case e terreni, faceva costruire una chiesa che fu poi tutta decorata di pitture[5]. Ma come i Cassinesi non dimenticarono per le nuove sedi l'antica badia, così i Volturnesi, trascorsi circa trentatre anni dall'incursione saracenica, cominciarono a ritornare alle fonti del Volturno. Fra le macerie dell'antica badia era rimasta in piedi la basilica del Salvatore: intorno ad essa un piccolo numero di monaci si pose ad abitare, in mezzo agli edificî combusti e rovinosi[6], mentre l'abate cassinese Aligerno (946-986) ristabiliva con migliore fortuna i suoi monaci a Montecassino restaurandovi ed abbellendovi la maggiore basilica, già stata riedificata, ed arricchendola di preziosi arredi. San Vincenzo alle fonti del Volturno non doveva seguire che a rilento il rapido risorgere della vicina badia.

(1) Caravita, op. cit. p. 44.

(2) Leone Ostiense, op. cit. VII, 619.

(3) Mabillon, *Annales*, IV, 205.

(4) *Chron. Vult.* ms. Barber. c. 141; *Rer. It. Script.* I, II, 409. Il monastero capuano di San Vincenzo al Volturno sorse nel luogo detto « alla cerva »: un solo abate, quando risorse la badia alle fonti del fiume, reggeva le due comunità (cf. Lo Monaco, *Sanctuarium Capuanum*, Napoli, 1630, p. 160 sgg.).

(5) *Chron. Vult.* ms. Barber. c. 150; *Rer. It. Script.* I, II, 415.

(6) *Chron. Vult.* ms. Barber. cc. 171 B e 283; *Rer. It. Script.* I, II, 428. Le notizie date dal *Chronicon* (ms. Barber. c. 255; *Rer. It. Script.* I, II, 418) intorno all'attività dell'abate Raimbaldo (920-944), il quale compiè e fece dipingere la chiesa che il suo predecessore aveva incominciata, e costrusse innanzi alla porta del monastero (cf. per una chiesa della Vergine edificata anche dinnanzi alla porta dell'antico monastero di Farfa: *Destructio Farfensis*, ediz. cit. I, 30) una chiesa a S. Maria Genitrice, sono in contradizione con ciò che più oltre si dice dello stato della badia alle fonti del Volturno: crediamo adunque siano da riferire al nuovo monastero capuano.

Male si può definire, nella penuria di monumenti del tempo, quali sieno state le sorti delle arti durante il decimo secolo nei monasteri di Capua, di Cassino e del Volturno; tuttavia le cronache monastiche ci lasciano scorgere nell' architettura, nella pittura e nelle arti minori (gli oggetti preziosi dei quali abbiamo memoria poterono anche essere di importazione forestiera) un'attività di poco minore per copia di produzione a quella del secolo precedente, mentre nei manoscritti ci è dato di seguire le vicende della scrittura e della miniatura [1].

La scrittura beneventana, così caratteristica per queste regioni e sì bene equilibrata nelle sue forme, si va sviluppando accanto alla minuscola latina e prepara le eleganze dei codici del XI e del XII secolo, dei rotuli degli Exultet: la miniatura appare per lo più semplice opera di calligrafi che delineano rozzamente di inchiostro le figure, imbrattandole poi con tinte vivaci.

Nella biblioteca di Montecassino, il codice 269, scritto dal monaco Giaquinto al tempo di Aligerno abate [2], mostra gli ornati perpetuatisi poi nell'ornamentazione dei manoscritti Cassinesi, teste di veltri (fol. 52), aste di iniziali divise in lacunari (fol. 253); nei codici 759 e 442 [3], come nel Pontificale di Landolfo vescovo beneventano (969-987) [4], ora alla biblioteca Casanatense, i meschini disegni lineari sono avvivati con striduli colori piatti; il codice 175-241 è ornato da un miniatore che cerca di imitare la pittura murale e ne dimostra il progressivo disfarsi dei colori [5]. Influenze dell' arte bizantina, in questo tempo in cui più saldamente la civiltà d' Oriente conquistava le province estreme d' Italia, si scorgono raramente; soltanto col XI secolo cominceranno esse a prevalere nei manoscritti miniati.

(1) Per la cultura e le relazioni con Bisanzio in questo periodo, cf. O. HARTWIG, *Die Uebersetzungsliteratur Unteritaliens* (*Centralblatt für Bibliothekwesen*, Lipsia, 1886, III, 4, 164).

(2) CARAVITA, op. cit. I, 98 sgg.

(3) CARAVITA, op. cit. I, 96, 100.

(4) E. LANGLOIS, *Le rouleau d' Exultet de la bibliothèque Casanatense* (*Mélanges d'arch. et d' hist. de l'Ecole française de Rome*, 1886, VI).

(5) *Bibliotheca Casinensis*, Montecassino, 1870, IV, 17 sgg.; *Le miniature nei codici Cassinesi*, Montecassino, 1887, II.

Frattanto qualcuno dei monaci che abitavano fra le cadenti costruzioni di San Vincenzo alle fonti del Volturno dipinse, nell'oratorio che era scampato dal saccheggio dei Saraceni, le immagini di tre santi, formandole con colori sempre più disgregati su un cattivo intonaco sovrapposto alla parte inferiore del grande affresco ove il pittore più antico aveva dipinta la Madonna in trono con il Bambino: nelle flessibili mani, nell'aria monastica delle figure, serbò tuttavia qualche parvenza della maniera pittorica fiorita nella badia in tempi migliori (tav. II).

Volgevano per le badie benedettine tempi di intima disorganizzazione. A Montecassino veniva eletto per intrusione di laici l'abate Mansone (984-998) e molti dei monaci, sdegnati, abbandonavano il monastero; a Farfa, durante il secolo nono, due abati erano morti avvelenati, poi per simonia era creato abate Ugo (986-1039), il quale si mostrò per fortuna degno della sua carica, riformando la vita del convento; nel monastero Volturnese di Capua era usurpata la cattedra abbaziale ed i monaci si disperdevano [1].

Fra così tristi vicende, presso le fonti del Volturno i monaci abitavano poveramente, circondati ancora dalle rovine, intenti soltanto a redimere dalle usurpazioni e dall'abbandono le loro terre [2], quando alfine l'abate Giovanni (998-1007) diè mano a restaurare la chiesa maggiore, che Giosue abate aveva edificata e i Saraceni non avevano per intiero distrutta, e a costruire nuove abitazioni [3]. L'abate Ilario (1011-1044) nel monastero capuano eresse un'eccelsa torre campanaria, nella badia Volturnese fece meravigliosamente dipingere la basilica maggiore, vi elevò dinnanzi un alto campanile, la corredò di suppellettili e di libri

(1) A. Dresdner, *Kultur und Sittengesch. der italien. Geistlichkeit*, Breslau, 1890, p. 53.

(2) Il *Chronicon* (ms. Barber. c. 169; *Rer. It. Script.* I, II, 422 sgg.) esalta sopratutto l'attività dell'abate Leone († 962) che fu anche in diretti rapporti con Costantinopoli. È appunto nel secolo decimo che i Bizantini vanno stabilendosi più saldamente nell'Italia meridionale e che la loro cultura vi si diffonde a preparare il rinascimento artistico del XI secolo (cf. Batiffol, *L'abbaye de Rossano*, Paris, 1891, p. XX).

(3) *Chron. Vult.* ms. Barber. c. 283; *Rer. It. Script.* I, II, 489.

sacri: egli rialzò anche le altre chiese rovinate, Santa Maria Maggiore che risaliva ai primi tempi del monastero, San Pietro apostolo, fondata da Atto nel secolo ottavo, San Michele, elevata dall'abate Talarico. Ma nuove gravi sventure sovrastavano al monastero risorgente appena dalle rovine. Pandolfo di Capua, unitosi con quei « filii quondam Borelli » che, insediati presso il Sangro, dovevano per gran tempo infestare le terre di San Vincenzo, assalì di nottetempo la badia, disperse i monaci, ne depredò i tesori e si ritirò soltanto al sopraggiungere di una schiera di Normanni. Dal tempo dei Saraceni, dice il cronista, la badia non aveva sofferto una uguale sciagura (1).

L'abate Liutfrido († 1053), successore di Ilario, stretto dalle persecuzioni dei vicini riparò con la maggior parte dei monaci nel monastero capuano: i pochi rimasti presso le fonti del Volturno vissero miseramente entro le vuote abitazioni ricevendo sussidio di cibo e di vesti dai loro fratelli di Capua (2), mentre i « filii Borelli » andavano occupando ville, castella ed ogni bene della badia. Alfine quei monaci pensarono di scegliersi un proprio abate ed elessero fra loro Giovanni (1058?-1080?) (3).

Questi seppe risollevare la badia: nella chiesa maggiore di San Vincenzo, rifece mirabilmente il tetto e il pavimento, procurò argentee croci, turibuli, calici, altari preziosi e ciborî: riordinò la disposizione degli edificî del monastero formandovi un chiostro esterno ed uno interno, costruendovi il capitolo, il refettorio, il dormitorio e le altre parti necessarie (4). Papa Nicolò II, cui l'abate si era richiamato delle usurpazioni, venne allora, con

(1) *Chron. Vult.* ms. Barber. c. 328 sgg.; *Rer. It. Script.* I, II, 512.

(2) *Chron. Vult.* ms. Barber. c. 333; *Rer. It. Script.* I, II, 514.

(3) *Chron. Vult.* ms. Barber. c. 333 B; *Rer. It. Script.* I, II, 514.

(4) *Chron. Vult.* ms. Barber. c. 334. Il MURATORI (*Rer. It. Script.* I, II, 514) lesse: « Claustrum interius et exterius capitulum, dormitorium ... prae« paravit », ma il ms. Barberiniano dice: « perfecit claustrum interius et exte« rius, capitolium, dormitorium ... praeparavit ». Il monastero ebbe adunque un chiostro interno pei monaci ed uno esterno per i laici, quale aveva avuto l'antica badia di Farfa (cf. *Destructio Farfensis*, ediz. cit. I, 30: « arcus deam« bulatorii per totum circuitum habebantur intus et foris, quia ut intra erant « claustra ad utilitatem monachorum, ita erant extra ad laicorum »).

grande corteo di ecclesiastici e di cavalieri, a visitare l'alpestre solitudine e benedisse il luogo ove il monastero era risorto [1].

Così giungeva anche all'antica badia un riflesso del generale ultimo rifiorire della vita monastica benedettina. A Montecassino, Desiderio era ormai già abate (1058-1087); Farfa attingeva il punto di sua massima importanza politica; d'ogni parte prosperavano minori comunità: San Liberatore alla Maiella già aveva avuto con Teobaldo il suo splendore d'arte, lo stesso convento di San Clemente a Casauria, dopo lunghi anni di desolazione che potrebbero essere paragonati a quelli che anche San Vincenzo al Volturno aveva attraversati, risorgeva più bello per opera di Grimoaldo abate che vi erigeva un palazzo adorno di pitture, vi raccoglieva per la chiesa un ricco tesoro [2].

Ma non più la badia Volturnese, perduta fra i monti, doveva riacquistare l'antica importanza: nuovi destini si formavano per l'Italia meridionale ove la venuta dei Normanni cangiava l'equilibrio politico, radunava insieme tutte le energie di regioni sino a quel tempo divise [3]; nell'universale risveglio la vita monastica non poteva più conservare per lungo tempo lo splendore unico ch'essa aveva avuto quando sola accoglieva gli uomini più colti ed elevati, alieni dalla torbida vita comune, benchè nuove sedi andasse cercando nei luoghi ove, ormai uscita dalla solitudine, la civiltà fioriva [4]. Montecassino, situato in una posizione di un'importanza senza pari, fra Roma e l'Italia meridionale, giungerà ancora in questo periodo, con Desiderio ed Oderisio abati, al suo massimo fiore; poi, cadrà esso pure nell'ombra.

Per le incursioni normanne, per le usurpazioni dei feudatari vicini, il monastero delle sorgenti del Volturno rimase impove-

(1) *Chron. Vult.* loc. cit. La visita di Niccolò II ebbe luogo certamente nel 1059, recandosi il pontefice al concilio di Melfi (cf. JAFFÉ, *Regesta*, I, 561).

(2) Intorno alla vita monastica fiorente negli Abruzzi durante il XII secolo, cf. V. BINDI, *Monumenti storici ed artistici degli Abruzzi*, Napoli, 1889.

(3) O. HARTWIG, op. cit. p. 168; L. v. HEINEMANN, *Gesch. d. Normannen in Unteritalien*, Lipsia, 1894, I, 26.

(4) Così sorse in quel tempo la Cava. Cf. P. GUILLAUME, *Essai historique sur l'abbaye de Cava*, Cava de' Tirreni, 1877.

rito: lontano dai nuovi grandi centri di vita, scemò rapidamente d'importanza, mentre la badia Cassinese adunava tutto il vigore della vita monastica di quelle regioni. Certo è che nella riforma degli edificî fatta dall'abate Giovanni le nuove costruzioni furono assai minori delle antiche e rimasero allora forse abbandonate le primitive dimore situate sulla sinistra riva del fiume, nel poggio detto « della Torre », ove ancora si trovano grandi ammassi di macerie, e appiè del quale rimane l'oratorio dell'abate Epifanio.

Forse prima della fine del XI secolo, altre calamità afflissero la badia, ed obbligarono i monaci a riparare nuovamente, negli ultimi anni del secolo, le chiese e le abitazioni già restaurate da Ilario e da Giovanni, ma il *Chronicon Vulturnense*, interrotto nella sua ultima parte, non ci espone chiaramente queste vicende che soltanto per mezzo dell'introduzione, premessa all'opera sua dal cronista [1], possiamo congetturare, e che ritroviamo confermate da notevoli avanzi di costruzioni i quali bene indicano il luogo ove la comunità da ultimo si raccolse.

Alla destra riva del Volturno, di fronte al colle della Torre, il terreno si stende in piano per alcune centinaia di metri e bruscamente termina con uno scoscendimento, restando così quasi inaccessibile da quel lato, mentre dall'altro è isolato per mezzo di un fosso profondo scavato ad arte fra due alti argini: su quel ripiano i monaci ebbero la loro ultima sede. Un sentiero ancora battuto conduce attraverso la campagna ad un antico ponticello

(1) *Chron. Vult.* ms. Barber. c. 14 B; *Rer. It. Script.* I, II, 327. Nel V libro il cronista si proponeva di scorrere la storia del monastero « a venerabili « patre Ylario, quasi novae salutis gaudio, usque ad eiusdem monasterii transmi- « gratione, imo omnium antiquorum aedificiorum omnimoda subversione... »; nel VI libro doveva narrare la riedificazione della badia sotto la reggenza degli abati Girardo e Benedetto. Nella serie dei Romani pontefici premessa al *Chronicon*, alla volta di Pasquale II vien detto: « iste monasterium Christi « martyris Vincentii, quod venerabiles abbates Girardus, Benedictus et... re- « novaverant, dedicavit »; *Chron. Vult.* ms. Barber. c. 28 B; *Rer. It. Script.* I, II, 338. Non si può stabilire se per quella « trasmigrazione » del monastero il cronista intenda l'emigrazione dei monaci a Capua con Liutfrido abate, o qualche spostamento degli edificî del monastero dalle sedi antiche, avvenuto in una riedificazione posteriore.

gettato sul fosso: passato il ponte, il viottolo si allarga dinnanzi ad un portico formato da dieci arcate rovinose, poi, al termine del portico, una straduccia si stacca dal viottolo e guida un po' obliquamente alla chiesa che i villici ancora chiamano « la Badia »; continuando pel primo viottolo, si passa tosto accanto ad un palazzotto, ora ridotto a cascina, che servì di dimora agli abati commendatarî quando già il monastero rovinava.

Restano così ancora tracciate le linee principali della pianta del convento: un fosso con alti argini, forse rafforzati ancora da muraglie [1], difendeva da una parte la badia che il dirupo scosceso rendeva inaccessibile dall'altro lato; la strada pubblica, varcato il ponte, passava lungo la fronte del monastero adorna di un portico esterno ad uso dei laici quale già aveva avuto la primitiva badia di Farfa. Al termine del portico, che è formato di arcate tonde e di volte appoggiate ad una muraglia (costruzione tarda e architettonicamente insignificante), dovette aprirsi l'ingresso principale della badia, dal quale una strada conduceva direttamente alla chiesa principale.

Quale fosse la chiesa ci è dichiarato da un prezioso frammento del *Chronicon Vulturnense* [2]. L'abate Gerardo, sulla fine dell'undecimo secolo, aveva cominciato ad erigerla « a fundamentis » [3] costruendovi dinnanzi un atrio o paradiso di forma quadrata: l'abate Benedetto succeduto a Gerardo vi pose molte colonne, elevò le muraglie e le fece decorare di pitture, seguendo i consigli di un certo francese; ornò anche di levigati marmi il pavimento; dedicò altari al Salvatore, alla Vergine ed a san Vincenzo [4].

Papa Pasquale II, nel recarsi al sinodo di Troia, accompagnato da cardinali, da arcivescovi, da vescovi e da dugentoventi abati,

(1) Cf. A. Lenoir, *Architecture monastique*, Parigi, 1852, I, 55 sgg.

(2) *Rer. It. Script.* I, II, 519. Manca questo frammento nel ms. Barberiniano da alcune ultime e lacere pagine del quale, oggi scomparse, il Muratori forse lo trascrisse.

(3) *Chronica mon. Casinensis* (*Mon. Germ. hist. Script.* VII, 788). Gerardo era stato monaco a Montecassino.

(4) *Rer. It. Script.* I, II, 520: frammenti che non si trovano nel ms. Barberiniano.

venne allora alle fonti del Volturno e dedicò la nuova basilica, concedendole grande copia d'indulgenze (1): l'abate cassinese, memore dei vincoli che univano la propria badia a quella di San Vincenzo, offerse quel giorno alla chiesa due pallii preziosi (2).

Magnifica dovette essere la nuova basilica nella quale i Volturnesi ancora una volta avevano voluto emulare Montecassino. I buoni monaci, orgogliosi della propria opera, invitarono anche il re Ruggiero II a visitare i nuovi edificî, ma quegli, sdegnato perchè tutti insieme avevano abbandonato il monastero per recarsi a fare convalidare da lui l'elezione del nuovo abate Giovanni, li rimproverò aspramente e poco dopo spogliò il monastero dei suoi tesori, che fece portare a Palermo, lasciando ai monaci soltanto un grande cofano d'argento (3).

Distrutta quasi del tutto è ora la magnifica costruzione, nè i pochi avanzi rimasti bastano a farne immaginare lo splendore antico. La lunga incuria degli abati commendatarî l'aveva già lasciata cadere in rovina quando, verso la fine del XVII secolo, Erasmo Gattola ne descrisse lo stato (4). Tutta appariva allora edificata di massi di tufo; era lunga dugento e larga ottantatre palmi napoletani; le arcate posavano sopra pilastri quadrati; il pavimento era lavorato a « opus tessellatum »; la porta maggiore, di candido marmo, aveva un protiro formato di colonne posate su marmorei leoni e sorreggenti un arco; dinnanzi s'apriva un ampio atrio rettangolare cinto di colonne d'orientale granito. Il tetto, tranne che sull'abside maggiore, era caduto e la chiesa andava disfacendosi nell'abbandono.

Venne allora in pensiero all'abate commendatario Innico Caracciolo (circa 1698) di restituirla al culto, e fatta atterrare gran

(1) Ms. Barber. XXXIV, 41, c. 7 B premessa al *Chron. Vult.*; *Rer. It. Script.* I, II, 517. La chiesa fu consacrata l'anno 1115 (JAFFÉ, *Regesta*, I, 759).

(2) *Chronica mon. Casinensis* (loc. cit. VII, 788).

(3) *Rer. It. Script.* I, II, 520. Ciò forse avvenne circa l'anno 1137 quando l'esercito di Ruggiero II devastò anche Montecassino predandone i tesori, che furono mandati a Palermo (M. AMARI, *Storia dei Musulmani in Sicilia*, Firenze, 1872, III, 698). Così le due badie erano ancora unite in una medesima sventura!

(4) E. GATTOLA, op. cit. II, 870, 874 sgg. Vedi nota 3 a p. 82.

parte di ciò che restava, e chiusa con due nuove muraglie parallele l'antica navata maggiore, ridusse la basilica a sessanta palmi di lunghezza e a trenta palmi di larghezza, facendone così una chiesetta campestre. Più tardi i Cassinesi, venuti in possesso dei luoghi, restaurarono la cattiva e già cadente costruzione che il Caracciolo aveva innalzata.

È questa la chiesa detta della Badia, sorta nell' area della parte estrema della navata centrale dell' antica basilica di cui fu conservato il coro, che il Gattola aveva veduto ancora in buono stato, e parte dei muri: le due absidi laterali, rimaste escluse dalla nuova costruzione, si vedono, rovinate, ai fianchi di questa.

Quello che rimane della costruzione antica non è tuttavia di una medesima epoca: la basilica che Pasquale II aveva dedicato dovette certamente essere restaurata e rinnovata in parte nel secolo decimoterzo, nè conservò a lungo lo schietto carattere romanico che la descrizione del protiro lasciata da Erasmo Gattola ci fa immaginare come dominante nella sua prima architettura.

Una sola delle tre absidi, cioè quella di destra, è semicircolare ed appare costrutta per poca altezza con grossi massi di tufo ai quali è sovrapposto un materiale più piccolo, dovuto probabilmente ad un rifacimento: la basilica primitiva doveva terminare, secondo l' uso romanico, con tre absidi rotonde. Ricostruzioni posteriori alterarono invece la forma dell' abside maggiore e dell' absidiola sinistra.

L' abside maggiore, ridotta a coro della chiesa attuale, ha pianta quadrilatera ed è coperta da una vôlta sorretta con grossi costoloni poligonali che si elevano su da quattro colonne adattate negli angoli del quadrato: le colonne sono di antichi marmi ed hanno classici capitelli quali si rinvengono dispersi nelle campagne circostanti, resti dei primi edificî della badia. È una poderosa costruzione che per i suoi caratteri gotici che si accompagnano all'uso di materiali antichi bisogna credere opera del principio del secolo decimoterzo e connettere col primo fiorire della nuova architettura nell' Italia meridionale, all'epoca Sveva.

Siamo vicini a Capua ove gli architetti di Federigo II innalzano la porta trionfale, gettano un ponte sul Volturno: essi pro-

babilmente si spinsero anche nell'alta valle del fiume, costrussero fra Monteroduni e Capriata, paeselli vicini alla badia, un ponte del quale nel XVII secolo ancora si vedevano le possenti vestigia [1], e l'arte loro, che unì al senso dell'antico le nuove forme architettoniche, riedificò forse l'abside della basilica di San Vincenzo elevando su colonne e capitelli corinzî nervature gotiche a sorreggere la vôlta.

L'absidiola di sinistra appartiene essa pure al tempo della ricostruzione dell'abside maggiore: ha forma quadrata ed era illuminata da una finestrella con arco trilobo.

Della basilica romanica rimangono due belle arcate di massi riquadrati, le quali furono conservate a far parte delle muraglie laterali della chiesa attuale mentre formarono in origine la prima campata della nave di mezzo; ma nè dell'atrio, che la basilica di San Vincenzo ebbe a somiglianza delle basiliche urbane e della chiesa maggiore di Montecassino, nè della facciata della basilica stessa, nulla ci è rimasto: soltanto un grande rudero formato di macigni ben connessi e composti in un robusto arcone segna il luogo ove la torre campanaria si elevava a sinistra della chiesa con sue possenti forme romaniche.

La decorazione della basilica dedicata da Pasquale II si accordò certamente con i caratteri dell'arte che allora fioriva intorno alla badia, ornava di variopinti marmi i pavimenti, collocava mostri a vigilare presso le porte, scolpiva di strane figure i capitelli.

Dei leoni che il Gattola [2] vide sostener l'antiporto, uno è forse quello che rimane ancora, mutilato e trascinato lungi dal luogo ove stette in origine, enorme e scolpito a grandi masse nei fianchi vigorosi.

Incastrato sulla facciata del palazzo degli abati commendatarî [3], si vede un capitello figurato che certamente appartenne alla basilica romanica: di fine marmo antico, porta scolpita una

(1) G. V. CIARLANTI, *Memorie historiche del Sannio*, Isernia, 1644, p. 339.

(2) E. GATTOLA, loc. cit.

(3) Il palazzotto degli abati commendatarî, costruzione del XVII secolo, non ha alcuna importanza architettonica. Forse esso sorse ove era il « palatium » dell'antica badia.

figura maschile vegliata ai fianchi da due grifoni, rappresentazione comune nel simbolismo medioevale e trattata qui colla delicatezza d'arte degli scultori che nel duodecimo secolo ornavano di amboni e di candelabri le chiese della Campania (fig. 9) [1].

Fig. 9. Capitello (dallo Schulz).

Nè bisogna dimenticare la vicinanza della badia Volturnese agli Abruzzi, ove architettura e scultura durante questo tempo si sviluppavano in forme vigorose ed originali: una corrente di quell'arte, affatto distinta dal movimento artistico campano, dovette pervenire anche a San Vincenzo al Volturno ove lasciò sue tracce nella piccola chiesa di Santa Maria delle Grotte nascosta fra i monti della Rocchetta, paesello prossimo alla badia.

La chiesetta è una costruzione del sec. XII [2] con portale adorno di un arco scolpito a foglie di acanto spinoso e con una semplice cornice che gira all'intorno dell'esterno dell'edifizio: nell'interno si vedono i frammenti di un antico ambone, un massiccio leoncino ed una lastra di arenaria ornata di un grande cespo spinoso tutto lavorato a traforo nella maniera che si ritrova nell'ambone di San Clemente a Casauria [3], in quello di Bominaco e di altre chiese abruzzesi.

Notevoli sopratutto sono in Santa Maria delle Grotte molti avanzi di pitture che ci lasciano almeno congetturare quale fosse lo stile pittorico delle opere eseguite nel XI e XII secolo nella vicina badia, delle quali nulla più ci è pervenuto. Nella lunetta sovrastante al portale scorgesi ancora, assai rovinato, un affresco rappresentante la Madonna col Bambino fra due angioli che tengono ceri, eseguito forse nel principio del XIII secolo da un artista che subiva lontane influenze dell'arte bizantina. L'interno della chiesa dovette essere tutto ricoperto di affreschi, dei quali ancora molti se ne vedono benchè ridotti in cattivo stato da uno scial-

(1) W. Schulz, op. cit. II, 129.
(2) W. Schulz, op. cit. II, 129.
(3) V. Bindi, op. cit. tav. 81.

bamento cui fu sottoposta la chiesa già nel 1519, come è ricordato da una iscrizione. I dipinti rappresentano immagini di santi; nella navata sinistra anche si scorge, frammentaria, un'*Adorazione dei Magi* alla quale altre scene facevano certamente seguito. Questi affreschi, che richiamano la fine del dodicesimo secolo e la corrente artistica donde uscirono i pittori di Ausonia e di Anagni, dimostrano che circa quel tempo l'arte della pittura nella regione delle fonti del Volturno rimaneva in istretta relazione col grande movimento pittorico della Campania che, iniziato nuovamente nel decimoprimo secolo su modelli bizantini, si manifesta con forme sempre più individuali nella chiesa del Crocifisso a Montecassino, a Sant'Angelo in Formis, a Santa Maria in Foroclaudio, negli affreschi di Scala presso Ravello, di Ausonia, ed in parte delle pitture di Anagni [1]. Dei dipinti onde fu adorna anche la basilica di San Vincenzo al Volturno dedicata da Pasquale II nulla ci rimane, ma in alcune miniature del *Chronicon Vulturnense* potremo vedere un riflesso della maniera pittorica fiorita nel XI e nel XII secolo nei monasteri benedettini e certamente accolta anche nella badia di San Vincenzo.

L'abside di Santa Maria delle Grotte è coperta con una vôlta a costoloni di struttura posteriore alla prima edificazione della chiesa, ed ha accanto una piccola cappella, gotica essa pure, sui muri della quale, caduta in parte la calce sovrapposta, si scoprono importanti resti di pitture. Le pareti della cappella erano divise in riquadri nei quali il pittore espresse fatti della vita di Cristo. Nell'*Adorazione dei Magi*, che è l'affresco meglio conservato, il fondo è tutto lavorato a piccole foglie di agrifoglio, secondo l'uso dei miniatori francesi del XIV secolo, l'arte dei quali si riflette anche sulla maniera del colorire, sul tipo delle figure. Questa preziosa pittura segna il termine di quel movimento del quale abbiamo parlato, l'avvento anche nelle regioni volturnesi di un'arte nuova, importata al tempo della prima dominazione angioina.

Regolato il monastero nei suoi nuovi edificî, mentre si costruiva la splendida chiesa, uno dei monaci, di nome Giovanni, consigliato

(1) Cf. *Le Gallerie Nazionali Italiane*, Roma, 1902, V.

primamente dall'abate Gerardo, prese ad ordinare cronologicamente e a trascrivere i documenti, gli atti di donazione, i livelli custoditi nell' archivio e attestanti la continua vigilanza degli abati per accrescere la prosperità della badia. Il lavoro, nel quale lo scrittore frammezzò alle carte anche brevi notizie storiche, seguendo il succedersi degli abati nella reggenza del monastero, dovette già esser giunto a buon punto quando il cronista lo presentò nell'anno 1108 a papa Pasquale II, che trovavasi allora a Benevento: dietro incitamento del pontefice (1), il monaco Giovanni proseguì alacremente la sua compilazione, e forse condusse a termine la cronaca che purtroppo a noi è giunta mancante della fine.

L'opera fu trascritta con grande accuratezza in un codice che il cronista stesso offerse a san Vincenzo (2) e che rimase di certo nella biblioteca della badia: esso apparteneva da ultimo alla biblioteca Barberini (ms. XXXIV, 41), dalla quale è passato alla Vaticana, ed è probabilmente il medesimo manoscritto che il giureconsulto Cesare Costa, abate commendatario di San Vincenzo, poi arcivescovo (1572-1601) di Capua, potè rinvenire con altre preziose memorie fra le rovine del monastero (3).

(1) *Chron. Vult.* ms. Barber. c. 13 (*Rer. It. Script.* I, II, 327): un leggero disegno a penna rappresenta il monaco Giovanni che riceve da Pasquale II (« Pastor Paschalis, prudens, pius atque suavis ») un cartello sul quale è scritto: « Quod bene cepisti melius tu perfice, fili ».

(2) *Chron. Vult.* ms. Barber. XXXIV, 41, c. 10: la miniatura rappresenta l'offersione del codice. San Vincenzo sta seduto in trono ed ha prosteso sotto i piedi il suo persecutore (« Dacianus homo profanus »): il monaco Giovanni, designato dalla consueta greca abbreviazione (ΥΩΗΣ), prostrato dinnanzi al santo, gli presenta il libro della cronaca, mentre un altro monaco, forse qualche calligrafo o miniatore del manoscritto, si fa innanzi portando un altro volume.

(3) Il MURATORI (*Rer. It. Script.* I, II, 522 sgg.) pubblica un frammento di una continuazione fatta dall'abate Cesare Costa al quarto libro del *Chron. Vult.* Importante è la notizia che ivi si trova di carte e di un codice prezioso, forse il *Chronicon* stesso, ritrovate dall'abate: « Quis monasterii biblio-« thecam ex antris erutam, et e Cimmeriis tenebris eductam tibi restituisset, « nisi internis significationibus [*sc.* sancte Vincenti] monuisses? Qua ratione... « antiquissimum librum huius monasterii thesaurum ab inte-« ritu fere vendicassem, totque Romanorum pontificum privilegia, tot distan-

È un grosso volume membranaceo, in quarto, di carte trecenquarantuna, scritto sul principio del duodecimo secolo [1]: il corpo del manoscritto è formato dal *Chronicon* che, preceduto da alcuni fogli di varia materia, incomincia a carta 9 A, e va adorno di iniziali di diversa grandezza, di miniature figurate tracciate a penna e molte volte dipinte a vivi colori. Nel testo cambia sovente la mano del calligrafo, e la varietà di maniera delle miniature mostra che anche ad ornare il codice non fu intento un solo disegnatore [2].

La più bella fra tutte e lavorata con vero sentimento di pittore è la miniatura iniziale del *Chronicon.*

Nell'alto della pagina, tinta di una zona purpurea, appare seduto sopra un arco gemmato, entro una grande mandorla, Cristo benedicente: splendono a lui dintorno colori densi e vivaci, la mandorla formata di una striscia verde contenuta fra due orli di granato, il fondo di azzurro intenso entro il quale s'incurva l'arco colorito di ocra e sparso di candide gemme. La tunica ocracea cupa, il manto fosco del Redentore, sono tutti trapunti di perle ed orlati di bianchi fili; il nimbo è di colore ocra scura con una croce di azzurro cangiante: in mezzo a tale intensità di tinte, le carni appaiono colorite con tutta delicatezza, le mani sono sottilmente orlate di rosso, il viso avvolto dalle chiome brune è dipinto con leggere sfumature rosee che nelle ombre lasciano intravvedere un fondo verdastro. Il drappeggio è modellato con lievi tinte chiare sovrapposte al colore più oscuro delle vesti.

« tibus locis sparsa, et dissipata collegissem, et pastoralem baculum, sacrilega « manu subtractum, occupassem . . . ? » Nella seconda metà del XVII secolo il codice apparteneva già alla biblioteca Barberiniana, ove lo vide il MABILLON (*Museum Italicum*, Parigi, 1687, I, 133).

(1) La serie dei papi premessa al *Chronicon* è continuata, tutta di una medesima scrittura, sino ad Onorio II (1124-1130), al tempo del quale fu adunque probabilmente trascritto il volume.

(2) Le miniature furono malamente riprodotte dal MURATORI (*Rer. It. Script.* I, II, tav. I sgg.) e da S. D'AGINCOURT (*Storia dell'Arte*, Prato, 1827, III, 267, tav. 69). Per la descrizione del codice, vedi lo studio che pubblicherà il prof. FEDERICI in un prossimo fascicolo di questo *Bullettino.*

Ai lati del Cristo stanno in atto di oranti la Vergine ed il Precursore, piccole figure segnate con grande sicurezza a chiaroscuro, mentre in basso, colle mani protese verso il Salvatore, è rappresentato un monaco, di certo il cronista Giovanni. Questa figura è delineata e colorita con rara squisitezza: ha le carni di roseo sfumato, le vesti di tinte delicate, con tonaca turchina orlata di bianco sotto la quale appaiono maniche di colore gialletto, calze azzurrine nei piedi stretti da sandali coloriti di lilla. Al Cristo salgono, scritte all'intorno, le preghiere del devoto[1].

Manifesta è l'influenza dell'arte bizantina su questa miniatura che va noverata fra le opere più belle dei decoratori di manoscritti benedettini dell'Italia meridionale. La Vergine ed il Battista stanno oranti presso il Cristo secondo la consueta composizione della δέησις[2]; nel modo di colorire le carni con ombre verdognole, nel modellare le vesti, punteggiate tutte ed orlate di bianco, mediante tinte chiare sovrapposte si vedono caratteri già comunicati agli artisti campani dall'arte di Bisanzio. Dopo avere diffusamente influito, come vedemmo negli affreschi dell'oratorio, sui pittori indigeni, già durante il secolo nono, l'arte bizantina, radicatasi insieme con le forme stesse del culto nelle estreme terre d'Italia, fu favorita dal formarsi del dominio normanno che riunì più strettamente insieme le province meridionali: essa trionfò a Palermo intorno alla reggia dei nuovi re; venne maestra a Montecassino, chiamatavi da Desiderio: gli artisti campani, da essa sollevati a nuova perfezione di tecnica e di espressione, svolsero poi la propria attività in nuove forme ma serbando sempre l'impronta dell'origine prima di loro arte.

Nelle miniature cassinesi, l'influenza bizantina già incomincia a mostrarsi, sul principio del XI secolo, nel cod. 534 della biblioteca di Montecassino[3]; è accolta con tecnica più di frescante

(1) La miniatura, dipinta con uno strato denso di colori, ha molto sofferto per l'attrito dei fogli e, nella figura del monaco, per lievi macchie di colore.

(2) Presso la Vergine è scritta una greca invocazione: ΜΗΤΗΡ·ΔΩΧΑΘΩΣ·ΛΕΥΣΩΥ·ΑΓΥΩΣ·ΥΡΑΝΩΝ, e nella miniatura a c. 10 il nome del cronista Giovanni che presenta il codice è indicato: ΥΩΗΣ.

(3) CARAVITA, op. cit. I, 167.

che di miniatore nel ms. 73 [1]; va unita coll'antica e più povera maniera nella *Vita sancti Benedicti* (ms. Vaticano lat. 1202) [2], ove, così come più tardi nel regesto di Sant'Angelo in Formis [3] della biblioteca Cassinese, sulle tinte piatte e guazzose delle vesti sono applicate rigide luci bianche. Gli Exultet delle chiese dell'Italia inferiore presentano in vario grado alterati quei caratteri bizantini che si mostrano in più schietta forma nel *Chronicon Sanctae Sophiae* [4] scritto a Benevento circa l'anno 1119: quivi, nella miniatura di Arichi che assiste alla costruzione del monastero, nella figura di Ottone imperatore ritto sulla biga trionfale, il modo di distribuire sulle carni i piani di luce e di ombra mostra una stretta imitazione di modelli orientali, da cui, intorno allo stesso tempo, appare più libero il pittore della miniatura iniziale del *Chronicon Vulturnense*, eseguendo con intensità di colori, quale adoprò il pittore di Sant'Angelo in Formis [5], l'immagine di Cristo benedicente e grandeggiante quasi entro un ampio affresco absidale.

E come al miniatore che nel manoscritto di Santa Sofia eseguì le due migliori miniature furono compagni altri artisti a lui inferiori d'assai, così nel *Chronicon Vulturnense* disegnatori meno abili collaborarono coll'artista maggiore ad ornare il manoscritto.

La storia dei tre fondatori della badia, l'ingenuo racconto composto dall'abate Autperto, è accompagnata da rozzi disegni con figure delineate a penna, senz'altro colore, sul fondo della pergamena tinto a vivaci strie azzurre, rosse e gialle. Talora quei corpi meschini, pur nei loro impacciati atteggiamenti, riescono ad esprimere ciò che i versi sottoposti alle miniature vanno dichiarando con tutta l'ingenuità di un racconto popolare.

(1) CARAVITA, op. cit. I, 170. *Le miniature nei codici Cassinesi*, fasc. IV.

(2) S. BEISSEL, *Vaticanische Miniaturen*, Freiburg in B. 1893, tav. VIII.

(3) *Le miniature nei codici Cassinesi*, fasc. V.

(4) D'AGINCOURT, op. cit. tav. 68. La data del 1119 si ritrae da c. 26 B: « Anno incarnacionis dni nri Ihu Xri mill. centesimo nono decimo . . . « exemplar preceptorum hoc in libello generaliter studium fuit nobis conscri- « bere ».

(5) SALAZARO, op. cit. I, tav. 8.

Un importante problema si riferisce a questi versi. Essi appaiono evidentemente composti per illustrare, come « tituli », le rappresentazioni grafiche della storia dei fondatori: alcune frasi che vi si ritrovano non lasciano dubbio su tal fine del poeta. Orbene, se i versi fossero opera dello stesso Autperto si dovrebbe ammettere l'esistenza, già nel secolo ottavo, di un ciclo di miniature o di pitture rappresentanti la vita dei tre fondatori, nella badia Volturnese: e ciò troverebbe riscontro in pitture di soggetti storici e profani fatte eseguire da Teodolinda, e più tardi da Arichi II. Ma il Muratori (1) già ebbe ad osservare contradizioni tra notizie cronologiche date dal racconto prosastico e quelle riferite dai versi, onde ritenne che questi siano dovuti ad uno scrittore posteriore ad Autperto: il Waitz (2) invece inclinò piuttosto ad espungere come interpolato il periodo di prosa ove quella contradizione si ritrova. Al Muratori si attenne anche il Bethmann (3), il quale, considerando le miniature del codice, e vedendo più rozze delle altre quelle che ornano il racconto di Autperto, senza tener conto della possibile collaborazione di miniatori di diversa capacità, pensò che le illustrazioni della Vita dei tre fondatori siano copia di un ciclo più antico.

Contro tale opinione giova osservare che uno stile assai vicino a quello delle miniature della Vita si incontra anche in altre parti del *Chronicon* (4), e che tutti i particolari dell'ornato, colonne scanalate obliquamente, archivolti adorni di fogliami, richiamano in quelle miniature l'architettura appunto del decimosecondo secolo: nel viluppo delle vesti intorno alle figure si scorge, anche nella negligente arte dell'illustratore della Vita, qualche riflesso della maniera bizantina, come nelle altre parti del codice. È tuttavia possibile che già altri artisti, in altra maniera, avessero ornato

(1) *Rer. It. Script.* I, II, 323.

(2) *Mon. Germ. hist. Rer. Langob. et Ital. Script.* ed. WAITZ, p. 546.

(3) BETHMANN, op. e loc. cit.

(4) L'autore delle ultime miniature (cc. 38 B, 39, 39 B, 40 B) della Vita dei fondatori ornò anche le carte 56 e 60 del codice, le quali non appartengono al racconto di Autperto.

il racconto di Autperto, e possiamo anche credere che la pittura si fosse esercitata a riprodurne sulle pareti le scene [1].

Più accurato disegnatore e ricercatore di forme svelte ed eleganti fu quegli che adornò il principio di alcuni degli atti di donazione trascritti nella cronaca: in un fondo diviso da zone verticali di porpora e di azzurro egli suole rappresentare san Vincenzo assiso sopra un ricco seggio con pulvino, con nimbo di vivo colore e vesti ricamate di lievi tinte verdoline; da un lato del santo sta l'abate con alcuni monaci, dall'altro è inginocchiato il devoto, con vesti tutte svolazzanti, che presenta il rotolo di donazione colorito di vivo scarlatto. Le figure lunghe e fini sono toccate leggermente a penna, hanno visi, vesti e capelli lievemente ombreggiati.

Segue questa stessa maniera un altro disegnatore che non adopera punto chiaroscuro nei drappeggi delle figure delineate or di nero, ora di azzurrino, ma sovente usa di chiudere con architetture il fondo delle scene sempre tinto dei soliti vivaci e schietti colori: questi risente dell'arte bizantina nella sua abitudine di far piegare sui ginocchi le tonache, di formare sulla fronte alla radice del naso una leggera ammaccatura, come, più palesemente, nel disegno della figura dell'angelo recante al cielo l'anima del santo monaco defunto (c. 38 B).

Singolare è il miniatore che suol tingere il campo dei suoi disegni con tinte vivaci sulle quali va cercando scherzi di colore solcandole di strie, picchiettandole di punti variopinti quasi ad imitare drappi preziosi, come in certa guisa anche si ritrova nell'ornamentazione del *Chronicon Sanctae Sophiae* [2]: or domina nel fondo il colore gialletto, ora il rosso, ora il porpora, e su questo sono composte, con figure più tozze di quelle degli altri miniatori, le solite scene di donazione. Infine, calligrafi rozzi, ine-

(1) Per il problema dell'età dei versi (che a noi sembrano non anteriori al XI secolo) rimandiamo allo studio del prof. FEDERICI, che sarà pubblicato in un prossimo fascicolo di questo *Bullettino*.

(2) Ms. Vaticano lat. 4939, c. 28 B.

sperti, disegnano qualche miniatura, effigiano le figure degli abati sui margini della cronaca [1].

Fra le molte iniziali di varia dimensione che adornano il manoscritto, le maggiori presentano le forme consuete agli ornatisti cassinesi, con racemi che si sviluppano entro il vano delle lettere, bene accentuate nella loro forma, buttando foglie lanceolate e frastagliate con maggior rigoglio che non nei codici dell'età

(1) Miniatori del *Chron. Vult.* (ms. Barber. XXXIV, 41):
— il pittore della miniatura iniziale: c. 9B.
— i calligrafi delle scene di donazioni: l'uno, più elegante di tutti gli altri, si avvicina alla maniera del pittore primo del codice ed ha miniato le carte 54B, 58B, 68B, 81B (lo imita il miniatore delle cc. 169B e 174B); l'altro, vicino al precedente nella maniera del disegno, ma più calmo nelle forme, suole chiudere il fondo con architetture, ed ha miniato le carte 38B, 39, 39B, 40B, 56, 60; un terzo, più sommario nel disegno e tozzo nelle figure, va screziando i fondi delle miniature con punti di svariato colore e minia le carte 102, 162, 170B, 175, 178, 186, 203 (è imitato dal miniatore della c. 10). I tre precedenti miniatori, abbastanza uniformi nel disegnare le figure, si differenziano fra loro sopratutto per la varia maniera di ornare i fondi. Diversi fra loro e ambedue rozzissimi sono i calligrafi miniatori delle cc. 47B, 238B.
— il miniatore della storia dei tre fondatori, con disegno espressivo e tremolante, con fondi vivacissimi, orna le carte 32, 32B, 33B, 34, 35, 35B, 36, 37, 38.
— un altro calligrafo illustra con disegno inerte, greve, le carte 50, 50B, 55B, 56B, 57B, 66, 80 &c. unitamente con alcuni altri rozzi disegnatori che vanno ripetendo sui margini del codice figure di abati (cc. 61B, 64, 74B &c.).

Le iniziali maggiori sono talvolta colorate (cc. 9, 10, 13, 30, 31B, 52B) ma per lo più tratteggiate soltanto a penna (cc. 15B, 22B, 42B, 43, 79B, 125, 126, 139B, 291B, 298B); le iniziali minori sono quasi tutte a penna, in nero e in rubrica (cc. 22, 22B, 88B &c.). La classificazione stilistica delle miniature lascia scorgere una certa continuità nell'opera degli artisti succedutisi ad ornare il *Chronicon*; tuttavia non si può parlare di una vera divisione dei quaderni del ms. fra i diversi disegnatori, chè, per es., a c. 38 vediamo occupato il miniatore della Vita dei tre fondatori, mentre nel *verso* della medesima carta si trova l'opera di un altro più elegante disegnatore. Lo stesso fatto si osserva a c. 56.

di Desiderio: fra gli intrecci stanno allacciati i soliti rosei veltri [1]. Le iniziali minori sono fillomorfiche; l'oro non è quasi mai adoperato, ma vivaci colori tingono violentemente i rami, mostrando la medesima maniera coloristica della maggior parte delle miniature figurate.

Molti e di varia valentia furono adunque gli artisti che adornarono il prezioso volume: infimi artefici gli uni, altri dotati di ingenui mezzi di espressione, alcuni eleganti e raffinati nella precisione del segno, nella ricerca del colore, si mostrano tutti inferiori a colui che con senso di pittore miniò la prima pagina del *Chronicon.*

Nel monastero che aveva ritrovato alfine uno stabile assetto e passava nel silenzio gli ultimi suoi tempi, i miniatori lavoravano accanto ai calligrafi intenti nello « scriptorium » a trascrivere i molteplici documenti che il monaco Giovanni rintracciava e riordinava nel ricco archivio della badia: ed in quel periodo di pacifico lavoro che seguì l' undecimo secolo così burrascoso pel monastero Volturnese, insieme colla ornamentazione dei codici, certamente nelle « officinae » fiorivano anche altre arti ad ornamento delle chiese e degli edificî monastici.

Della multiforme industria dei monaci ci è pervenuto un prezioso ed unico cimelio, sufficiente, anche da solo, a dimostrare in qual fiore fosse l'arte dello scolpire il legno e quali caratteri essa abbia avuto nelle badie benedettine dell' Italia inferiore.

Leone Marsicano ha conservato memoria di intagli fatti eseguire a Montecassino dall' abate Desiderio, il quale, nel primo restauro della chiesa di San Benedetto, vi aveva fatto « sedilia « lignea in circuitu chori cum dossalibus eorum, sculptura simul « et pictura decora » [2], e nella ricostruzione vi elevò un pulpito di legno, « idque diversis fucis et auri petalis de pulchro pulcher- « rimum reddidit » [3]. Gli stalli ed il pulpito di Desiderio sono scomparsi, nè sapremmo immaginare qual fosse l'arte degli inta-

(1) *Paleografia artistica di Montecassino*, Montecassino, 1877, tavv. XXI, XXIV.
(2) *Chronica mon. Casinensis* (loc. cit. VII, 711).
(3) *Chronica mon. Casinensis* (loc. cit. VII, 723).

gliatori cassinesi che il cronista vanta cotanto, se alcuni anni or sono un devoto, per scrupolo di ritenere cose sacre, non avesse offerto, secondo l'antico costume, sull'altare della chiesa di San Vincenzo al Volturno una tavoletta scolpita, di certo proveniente dall'antica badia.

La tavola fu portata a Montecassino e viene ora custodita nella biblioteca Paolina. È ottangolata, misura circa 70 cm. di altezza e 50 cm. di larghezza e fu un giorno parte di uno stallo o anche pannello di qualche porta (tav. VIII).

Da un cespite rigoglioso salgono due rami sottili, si svolgono leggermente in alto, si arricciano, s'intrecciano con semplicità, ricchi di foglie grasse e lobate, portando ai verticilli capsule di semi: fra il viluppo dei rami due veltri sono rimasti impigliati ed urlano verso altri veltri che si contorcono nelle spire del frutice, mentre in mezzo campeggia ad ali spiegate un'aquila bicipite.

Quei veltri urlanti ed anelanti richiamano tosto alla mente gli ornati delle iniziali nei manoscritti cassinesi, mostrano che l'intagliatore operò sotto l'influenza immediata di miniatori benedettini.

Varie di forma sono le iniziali maggiori dei codici dell'Italia meridionale[1]. Le une accompagnano per lo più la scrittura beneventana e sviluppano il solito ornato vermicolare: un nastro sottile si intreccia, si snoda e s'annoda; cani selvatici vi s'impigliano dentro, annaspano invano colle zampe, si azzannano fra di loro, urlano furiosi mentre le code loro si torcono, si allungano senza fine mutandosi nella rete stessa che li tiene avvinti: tutto è movimento e confusione. Nei codici invece di minuscola romana appaiono più frequenti gli ornati vegetali: non scarni listelli ma tralci che qua e là buttano foglie, dànno forma alle lettere; gli intrecci, non più angolosi, tendono a curvarsi mollemente e tra i loro rami che si sviluppano tranquilli soltanto qualche veltro è ancora intricato. Tali forme vegetali che nel codice Cassinese 117 (X-XI secolo)[2], quantunque stilizzate assai, portano

(1) Cf. *Paleografia artistica di Montecassino*, Montecassino, 1877.

(2) CARAVITA, op. cit. I, 84; *Bibliotheca Casinensis*, Montecassino, 1877, III, 59 sgg.

Tav. VIII. Intaglio di legno. (Montecassino, biblioteca Paolina)

—

gen
pita
lor
por
nel
(V

sch
int
di
di
alt
ne
e p
si
su
su
nu
du
ar
in

q
e
e
g
c
r
il
s
q
f

gemme e fiori e riempiono graziosamente il vano delle belle capitali lapidarie, pare che durante l'età di Desiderio si arrestino nel loro sviluppo: gli ornatisti, diventati maestri nell'uso della porpora, del minio e dell'oro, godono soltanto dei giuochi del colore nell'abile ravvolgersi dei tralci, e, come nella *Vita sancti Benedicti* (Vat. lat. 1202), lasciano che le foglie scompaiano quasi del tutto.

È sul finire del secolo duodecimo che la vita vegetale si schiude vigorosamente. Gli scultori del chiostro di Monreale intrecciano ramoscelli intorno alle colonne; quelli di San Niccola di Lecce, di San Leonardo a Siponto, delle cattedrali di Foggia, di Trani, di Ruvo animano di nuova vita la foglia di acanto; altri incomincia a contemplare e a riprodurre gli esseri vegetali nella loro diversa natura: nel pulpito di San Clemente a Casauria e più tardi in quello della chiesa di Prata d'Ansidonia (anno 1240), si intrecciano rami di quercia, si stendono tralci, il giglio si erige sul proprio stelo: presto l'edera s'abbarbicherà come viva scolpita sugli stipiti delle porte, la vite porterà grappoli e tutto fiorirà pel nuovo apparire dell'arte gotica. Nell'ornamentazione dei codici, durante il XII secolo, grossi fogliami multicolori si sviluppano ancora nelle loro forme romaniche; più tardi essi ricadranno grevi, inerti, lungo i margini dei fogli.

L'intagliatore della tavoletta volturnese dovette essere pari a quel « magister Sipontinus » [1] che si vantava abile nel miniare ed insieme nell'arte del cesello e della scultura: dalle miniature egli tolse i suoi veltri latranti; come un cesellatore, compose rigogliose e pur semplici forme vegetali riproducendone ogni ombra col lieve variare dei piani, ricercando con tocco fine di orafo la rotondità dei rami. La maniera nella quale sono espresse le foglie, il rigoglioso e pur semplice svolgersi dei rami, ci fa riferire l'esecuzione dell'intaglio volturnese alla seconda metà del XII secolo, quando ritroviamo nell'ornamentazione dei codici Cassinesi le forme più affini, quando nelle chiese umbre [2] e nelle cattedrali

(1) Ms. Vaticano lat. 5949. Cf. W. SCHULZ, op. cit. II, 331.

(2) GRISAR, *Una scuola classica di marmorarii medioevali* (*Nuovo Bull. d'arch. crist.* 1895, I, 42 sgg.).

dell' Italia meridionale gli scultori, sul punto di risentire le tendenze veristiche dell'ornamentazione gotica, traducevano nel medesimo modo le forme vegetali.

Così mentre artefici arabi adornavano mirabilmente, ma legati da strette formule geometriche, coi loro intagli di legno i soffitti e le porte delle chiese siciliane (1), una nuova ed originale maniera di ornato si sviluppava nell'Italia meridionale. La tavoletta volturnese rimane esempio, unico purtroppo, di tale stile, del quale in regioni che furono in continui rapporti con le badie benedettine, negli Abruzzi, si trova qualche altra traccia ancora: nel magnifico ambone della chiesa parrocchiale di Cúgnoli (2), ricchissimo anche di motivi ornamentali arabici, si rivedono veltri torcentisi ed aggrovigliati in mezzo a racemi, così come in alcuni importanti frammenti di sculture della chiesa di Sant'Alessandro a Valva, presso Sulmona (3).

Altrove, erano modelli antichi od orientali; nelle badie benedettine dell'Italia meridionale, forse fu l'ornamentazione dei codici,

(1) G. di Marzo, *Delle belle arti in Sicilia*, Palermo, 1854, II, 304 sgg; A. Venturi, op. cit. II, 574 sgg.

L'aquila bicipite che domina l'ornato dell'intaglio volturnese rimane per noi ancora inesplicabile, a meno che non si voglia credere un semplice motivo ornamentale. In un soffitto di legno intagliato, lavoro arabo proveniente dal palazzo reale di Palermo e conservato ora nel museo di quella città (ripr. in Venturi, loc. cit.), vedonsi adoperate nella decorazione piccole aquile bicipiti: il di Marzo (loc. cit.) le ritiene stemma svevo del tempo di Federico II; ma all'intaglio volturnese una simile spiegazione male si saprebbe adattare. Probabilmente l'intagliatore ritrasse l'aquila bicipite da stoffe arabo-sicule nelle quali essa fu qualche volta adoperata come motivo ornamentale: un inventario della cappella palatina di Palermo (cf. di Marzo, *Una cassetta d'avorio* &c., Palermo, 1887, p. 36) menziona una cappa « ad aquilas cum « duobus capitibus ». Di tali drappi si può vedere un esempio nelle vesti della Madonna dipinta in una tavola conservata presso Amalfi (cf. D. Salazaro, op. cit. I, tav. xvii).

(2) Cf. riproduzione in A. de Nino, *Ancora dell'ambone di Cúgnoli* (*L'Arte*, 1902, p. 424 sgg.); A. Venturi, op. cit. III, 715-717.

(3) O. Mothes, *Die Baukunst des Mittelalters in Italien*, Iena, 1884, p. 261; F. Portheim, *Ueber der dekorat. Stil in der altchristl. Kunst*, Stuttgart, 1886, p. 36.

che si era sviluppata per secoli con caratteri proprî, quella che influì sulla scultura ornamentale: forse anche più strettamente che non il piccolo intaglio volturnese, gli amboni e gli stalli di legno eretti a Montecassino da Desiderio abate, nei quali il pregio della plastica era raddoppiato dalla bellezza dei colori, riproducevano con i vividi fogliami d'oro sui fondi purpurei, coll'aggirarsi dei rami variopinti, le tinte smaglianti ed i vaghi disegni dei quali i monaci solevanò ornare le carte dei loro più preziosi volumi. Altre sculture lignee, dell' Italia meridionale e dell'età romanica, a noi pervenute (quali le porte di Carsoli e di Alba Fucense), mostrano tutte un' ornamentazione derivante da modelli diversi da quelli che ci richiama l' intaglio volturnese, il quale reca nel suo stile stesso la più sicura prova di essere stato lavorato nel luogo donde proviene, presso lo « scriptorium » di un monastero benedettino.

Dopo avere ancora avuto, nel duodecimo secolo, colla dedicazione della nuova basilica, con la compilazione del *Chronicon*, con l'attività dei suoi calligrafi ed ornatisti, un'ultima epoca oscura e felice, la badia di San Vincenzo cominciò la sua lenta decadenza, resa inevitabile a Montecassino medesimo dal diffondersi della cultura, dal migrare dei centri di vita.

Soltanto il coro della chiesa maggiore e le più recenti pitture di Santa Maria delle Grotte, delle quali già abbiamo parlato, conservano il segno dell'arte che ormai fioriva fuori dei conventi.

Lentamente spopolatosi (1), il monastero venne abbandonato agli abati commendatarî, gli edificî si disfecero, le ricchezze andarono perdute ed usurpate (2).

(1) Già nel 1260 la badia, grandemente decaduta, aveva ormai perduto la sua antica fama (cf. *Rer. It. Script.* I, II, 518).

(2) Nella prima metà del XVI secolo doveva ancora riconoscersi fra le rovine l'antica grandezza della badia, se prestiamo fede a LEANDRO ALBERTI (*Descrittione di tutta l'Italia*, Venezia, 1556, p. 246): « et arriva al castel di « S. Vincenzio. Appresso del quale ad un miglio si vede il sontuoso mona« sterio di S. Vincenzo molto ricco, ove anticamente dimorava gran numero

Sulla fine del decimosesto secolo, il dotto giureconsulto Cesare Costa, poi arcivescovo Capuano, creato abate, si recò alle sorgenti del Volturno; trovò inselvatichito il paese, le abitazioni diventate stalle e cantine, la biblioteca dispersa: ancora egli potè ricuperare qualche codice prezioso (1), ma invano soggiornò nel palazzo abbaziale cercando di richiamare in quei luoghi una nuova vita ecclesiastica con radunarvi ed istruirvi giovani chierici (2).

Negli ultimi anni del XVII secolo, ogni edificio cadeva ormai in rovina, erano atterrate le colonne dell'atrio della basilica, rovinati i tetti sulle navate, crollanti le pareti; nè alcun riparo portò che fossero alfine affidati ai monaci cassinesi gli ultimi miseri avanzi del monastero (3).

« di monaci per servitio della chiesa, ma al presente essendo in comendo, « di mano in mano rovinano i superbi edificî, et non vi si vede chi abbia « cura della chiesa, come è comune usanza de i commendatari, di avere so- « lamente pensiero de i frutti, de i quali ne renderanno minutamente ragione « a Dio, con loro gran danno ». Per le vicende delle terre di S. Vincenzo al Volturno, cf. CIARLANTI, op. cit. p. 423 sgg.

(1) *Rer. It. Script.* I, II, 523.

(2) M. MONACO, op. cit. p. 285.

(3) E. GATTOLA, op. cit.; LUBIN, *Abbatiarum Italiae brevis notitia*, Roma, 1693, p. 431; UGHELLI, *Italia sacra*, Venezia, 1710, VI, 369. Cf. SCHULZ, op. cit. I, 12. Il 29 aprile del 1800 G. G. de Costanzo, monaco benedettino, visitava le rovine della badia e ne lasciava una descrizione che, per la sua diligenza e perchè dà notizia anche di cose che oggi più non si vedono, crediamo utile di trascrivere, in parte, dall'*Odeporico* ch'egli lasciò manoscritto nella biblioteca di San Paolo fuori le mura. C. 288 A sgg.: « l'antica chiesa era a tre navi « distinte con cinque archi per parte, i cui fondamenti ancora si scorgono sul « prato che occupava l'antica chiesa oggi demolita, e per essere molto larghi « fan comprendere che gli archi non fossero sostenuti da colonne ma da pi- « lastri. Si stendeva per la lunghezza di buoni 200 palmi, e 83 in larghezza, « 40 cioè la nave media e 21 1/2 le laterali. Il pavimento era tessellato, for- « mato cioè di pezzetti di marmo mischi di varie specie, forme e figure come « tanti ancora ne vediamo nelle antiche chiese e basiliche. Gran parte di « questo pavimento è tuttora discernibile nel prato innanzi alla nuova chiesa « dove pure si riconosce dai fondamenti ancor sussistenti l'antico muro di « facciata con i resti di una magnifica porta di marmo candido di cui resta

Sorta al primo uscire dei Longobardi dalla barbarie, la badia di San Vincenzo al Volturno insieme con Montecassino, ove la civiltà rinascente aveva tosto richiamato gli antichi abitatori, divenne per la regione beneventana un grande centro di cultura, ebbe abati il dotto Autperto ed il magnifico Giosue, si abbellì di splendide costruzioni, gareggiando in attività artistica col monastero vicino: gli affreschi dell'oratorio di Epifanio ci mostrano il risultamento del felice periodo che durante un secolo si svolse per l'arte nelle due badie.

Insieme con Montecassino, cadde il monastero volturnese fra le sventure che sul finire del nono secolo travolsero l'Italia inferiore, nè più potè risollevarsi alla primiera altezza. Pure, nel secolo dodicesimo, al pari di altre comunità benedettine, godè ancora di nuovo splendore: riordinò allora i proprî edificî, elevò una mirabile basilica, ebbe un cronista, calligrafi, miniatori ed abili intagliatori, fu celebre per la santa vita dei monaci (1).

Poi, lontano da ogni nuovo nucleo di civiltà, prese lentamente a dissolversi.

Nella solitudine delle sorgenti del Volturno, caduta ormai ogni costruzione, scomparse le vestigia della vita di un tempo, rimane

« uno stipite largo circa 4 palmi e alto 10 con belle scorniciature. Sopra la « porta era un timpano circolare che posava su due leoncini lavorati con fo- « gliami, greche, ovuli, di beninteso lavoro... Giace per terra un leone di « pietra, che secondo una relazione (?) mostrava l'ingresso al monastero; si « vede difatti accanto a una porta priva di architrave, per cui entravasi a un « quadriportico avanti all'antica chiesa, in mezzo del quale era un gran sepolcro « o urna di pietra senza coperchio, che ora scorgesi trasportata nel campo vi- « cino... Grande è il numero delle colonne parte intere, parte rotte di gra- « nito, di cipollino, di bardiglio di diverso diametro sparse tutto intorno ai « campi prossimi alla chiesa... Ne ho contate fra rotte e intere sopra a « quaranta... Poco distante dalla chiesa è un antico palazzo, oggi abitazione « del vicario generale, con molte armi scolpite nelle porte e nel portone degli « antichi conti Pandoni che si erano impossessati di tutte le terre della badia... « Non trovai memorie incise dell'antico monasterio fuori di tre lastre di pietra « che servono a pavimentare il focolare del palazzo, ed erano memorie se- « polcrali di vecchi monaci... ».

(1) *Chron. Vult.* ms. Barber. c. 329 sgg.; *Rer. It. Script.* I, II, 512 sgg.

melanconico l'aspetto delle cose e pura la voce delle acque e dei venti che invitò i primi contemplatori e commosse l'anima dell'antico cantore:

. . . . . loca . . . . . pervia nullis,
Arboribus multis, quae comunt flumina, pulchris
Montibus et ventis, nivibus sunt frigida moestis.

PIETRO TOESCA.

I NECROLOGI E I LIBRI AFFINI

DELLA PROVINCIA ROMANA

NEL MEDIO EVO

Una raccolta di necrologi della provincia romana fu in mente dell'Istituto Storico Italiano fin quasi dal suo sorgere. In massima ne fu approvata l'idea sullo scorcio del 1885, in base ad una relazione della R. Società romana di storia patria [1]. E se una troppo immatura morte non avesse rapito il compianto Enrico Stevenson, a quest'ora forse il desiderio della Società e dell'Istituto sarebbe stato accontentato; poichè egli aveva destinato una non lieve parte della ingente e multiforme sua attività a tale scopo, e raccolta buona copia di materiale. Disgraziatamente per me, non mi fu dato di conoscere le sue schede che due mesi or sono [2], e cioè quando già da un anno intorno al medesimo soggetto stava spendendo le mie cure; pure, se non mi giovarono per le trascrizioni, ne ebbi vantaggio non lieve e come controllo e come ampliamento della informazione bibliografica e dell'apparato illustrativo.

Punto di partenza per le mie ricerche furono le indicazioni raccolte nella citata relazione. In essa si accennava all'esistenza di sette necrologi e cioè:

1° Necrologio Vaticano dei secoli XIII-XIV.

2° Necrologio di S. Ciriaco, che giunge al secolo XIV, conservato nella biblioteca Vallicelliana.

(1) *Bullett. dell'Ist. Stor. Ital.* n. 2, p. 23; cf. n. 1, p. 31, n. 102.

(2) Le schede dello Stevenson si vanno a poco a poco ordinando in volumi per cura di O. Marucchi, a spese della biblioteca Vaticana, cui ora appartengono. Mi corre il gradito obbligo di ringraziare il p. Ehrle e il professore Marucchi, di aver sollecitato l'ordinamento di quelle che riguardano i necrologi, affinchè io ne potessi trar profitto.

3° Necrologio di S. Maria in Trastevere del secolo XII, conservato nel British Museum.

4° Necrologio di S. Maria in Trastevere del secolo XIV, conservato nella basilica.

5° Necrologio di S. Sebastiano in Pallara del secolo XII.

6° Necrologio dei Ss. Apostoli del secolo XIV.

7° Necrologio della chiesa di Veroli.

Naturalmente furono questi i primi ad essere da me ricercati, studiati e trascritti; ma di loro non mi tenni contento, ed estesi le mie indagini più largamente che mi fu possibile, volgendo sopra tutto gli occhi sui libri liturgici, ai quali d'ordinario vanno congiunti i necrologi, e pei quali avevo sotto mano ottime guide, in ispecie negli scritti dell'Ehrensberger e dell'Ebner (1). E mi parve giusto anche che per la mia raccolta non dovesse riuscire inutile l'esempio, già pórto da altri (2) nel dare alle stampe documenti di tal sorta, di mettere insieme ai libri prettamente necrologici, quegli altri che con questi hanno grande affinità, come i libri di anniversari, gli annali necrologici, e anche i libri di associazione spirituale; i quali ultimi, sebbene cogli obituari non abbiano forse altro legame che la comune primissima provenienza dai dittici, pure non si saprebbe a qual sorta di monumenti aggruppare, se si scindessero dai necrologi.

Le ricerche furono estese anche ai principali archivi della provincia, e in complesso, se non m'inganno, si possono dire più che mediocremente fortunate. Continuate con ulteriore costanza, potrebbero forse aggiungere altri a quei documenti che

(1) EHRENSBERGER, *Libri liturgici bibliothecae Apostolicae Vaticanae manuscripti*, Friburgi Brisgaviensis, Herder, 1897; EBNER, *Quellen und Forschungen zur Geschichte und Kunstgeschichte der Missale Romanum im Mittelalter. Iter Italicum*, Freiburg im Breisgau, Herder, 1896; e *Historisches und liturgischen Handschriften Italiens* in *Historisches Jahrbuch*, XIII, 748–770. Speciale gratitudine debbo inoltre al prof. Vincenzo Federici e al p. H. Quentin, che mi fornirono copiose indicazioni sui codici liturgici Vaticani, e al conte Ugo Balzani, che mi procurò la copia del codice Trastiberino ora nel British Museum.

(2) Specialmente dal BAUMANN e dall'HERZBERG-FRÄNKEL nella ed. in-4 dei *Mon. Germ. hist.*

da me furono trovati, pure non parrà troppo esiguo il numero di questi, se si pensi che esso è quasi quadruplo di quello noto ai lodati relatori. Ne do l' elenco secondo l' ordine che mi suggerisce la data certa o probabile in cui ciascun documento accolse le più antiche note, limitandomi ad indicazioni sommarie e passandomi soprattutto dal richiamare le edizioni parziali che essi abbiano avuto, e gli studiosi che di loro siansi giovati (1).

1. Sec. XI. Cod. Vallicelliano F, 85. Necrologio del monastero di S. Ciriaco in via Lata, iniziato nella prima metà del secolo XI, con note copiose e di grande interesse, che si estendono sino al secolo XIV.
2. » » Cod. Vallicelliano B, 24. *Liber vitae* del monastero Sublacense, cominciato nell' anno 1075 per comando dell'abate Giovanni e continuato per tutto il secolo XI e pei primi decenni del seguente. Registra migliaia di nomi sublacensi, italiani e stranieri.
3. » » Cod. Vat. lat. 378. Necrologio del monastero di S. Sebastiano in Pallara, con poche note dei secoli XI e XII, di un certo interesse.
4. » » Cod. del British Museum, Add. 14801. Necrologio della basilica di S. Maria in Trastevere, con note assai copiose e importanti dei secoli XI e XII. Ne ebbi copia per somma cortesia del conte Ugo Balzani.
5. » » Cod. Vallicelliano B, 32. Necrologio della chiesa di S. Antonino di Veroli, con note copiose dei secoli XI e XII.
6. » » Cod. arch. S. Maria in Trastevere, arm. I, cell. A, n. 2. Note necrologiche dei secoli XI–XIV.
7. » » Cod. Barberiniano XIV, 19. Note necrologiche, probabilmente relative ad un monastero romano, dei sec. XI e XII.
8. Sec. XII. Cod. Borgiano della bibl. di Propaganda L, VIII, 29, copia di necrologio già nel secolo XI appartenuto al monastero Cassinese, portato a Velletri nel secolo seguente e completato con obiti veliterni, i quali soli ho trascritto.

(1) Non includo nell' elenco quei codici in cui sono solo una o due note (sebbene anche di questi intenda far conto nell' edizione) come per es. dei codd. Angelicani O, 6, 18; T, 8, 11; Barberiniano XII, 5; Casanatensi 450 (B, II, 11), 1394 (B, II, 9); Corsiniano 376; della basilica di S. Pietro in Vatic. E, 1; Vallicelliano F, 4. Il cod. n. 5 della Capitolare di Velletri, contrariamente a quanto dice il Bethmann, non ha note necrologiche ma solo due storiche.

9. Sec. XII. Cod. Chigiano C, VI, 177. Note necrologiche e storiche specialmente interessanti per la storia Sublacense.

10. » » Cod. della bibl. Com. di Perugia F. 25 (antico 15,414). Note annali necrologiche relative al monastero Sublacense.

11. Sec. XIII. Cod. Vat. lat. 5742. Poche note necrologiche, riguardanti l'ospedale di S. Birgitta *de Urbe*, dei secoli XIII–XVI.

12. » » Codd. Vat. Reg. latt. 2050–51. Note necrologiche scarse, dei secoli XIII e XIV, che si riferiscono ad una chiesa romana dedicata a san Silvestro.

13. Sec. XIV. Cod. dell'arch. Cap. di S. Pietro in Vaticano, H, 56. Libro di anniversari della basilica Vaticana, ricchissimo di note, la maggior parte di valore grande per la topografia, la storia, l'arte. Fu steso nei primi anni del secolo XIV, incorporandovi note di precedenti libri anniversari; venne adoperato fino al principio del secolo XV, quando fu sostituito con altro, ancora esistente nell'archivio, e che registro al n. 22.

14. » » Cod. Vat. lat. 7658. Note necrologiche scarse del secolo XIV, riguardanti la chiesa di S. Sabina.

15. » » Cod. Vat. lat. 7599. Poche note relative a S. Gregorio *de Urbe*.

16. » » Cod. Vat. lat. 7722. Identico al precedente.

17. » » Cod. Vat. Reg. lat. 2049. Alcune note del secolo XIV, riguardanti una chiesa romana di S. Nicolò.

18. » » Cod. Barberin. XII, 6. Alcune note dei secoli XIV e XV, relative alla basilica dei Ss. Apostoli.

19. » » Cod. dell'arch. Com. di Ferentino. Brano di calendario con note necrologiche, già appartenuto alla chiesa di S. Maria Gaud...; del secolo XIV.

20. » » Cod. dell'arch. della cattedrale di Viterbo, n. 60. Calendario con anniversari, precedente la *Margherita cleri Viterbiensis*, ricco di notizie, non senza interesse per la storia locale del secolo XIV.

21. » » Cod. dell'arch. della cattedrale di Viterbo, n. 99. Sono ventinove fascicoli cartacei di camerlengati del clero viterbese dal 1325 al 1382, in cui trovansi molti ricordi necrologici, in parte identici a quelli registrati nella *Margherita cleri*.

22. Sec. XV. Cod. dell'arch. Cap. di S. Pietro in Vaticano, H, 57. Copia del libro d'anniversari registrato sotto il n. 13, fatta nei primi anni del secolo XV e arricchita di molte e preziose note in quel centennio e nel seguente.

23. » » Cod. Lancisiano 33. *Liber confraternitatis S. Spiritus et*

S. Mariae in Saxia, ricchissimo di nomi, assai spesso autografi, a cominciare dal 1446 sino ai nostri giorni.

24. Sec. XV. Cod. Vat. lat. 6827. Poche note del secolo XV, relative alla basilica di S. Lorenzo fuori le mura.

25. » » Cod. Vat. lat. 477. Poche note del secolo XV, che pare si riferiscano ad una chiesa urbana.

A questi venticinque documenti nutro speranza di aggiungerne altri due, uno della chiesa Verolana di S. Erasmo, l'altro di quella di *Sancta Sanctorum*, dei quali però fino ad oggi non ho che notizie incerte e malsicure. Per qualche istante ebbi in animo di unirvene alcuni altri, i quali appartennero a chiese o confraternite di Rieti, di Spoleto, di Narni e di Orvieto e cioè:

26. Sec. XI. Cod. Barberin. XI, 64. Probabilmente di chiesa Reatina con parecchie note del secolo XI.

27. Sec. XII. Cod. Vallicell. C, 6. Calendario con note necrologiche del monastero di S. Euticio tra Spoleto e Norcia (1).

28. Sec. XIV. Cod. Vat. lat. 10 000. Poche note di un monastero presso Narni, del secolo XIV.

29. » » Cod. della bibl. Vitt. Em. di Roma, Fondo V.E. 528. Fratelli defunti della fraternita disciplinata di Orvieto nel secolo XIV.

Però una più matura riflessione mi persuase ad escluderli, poichè, sebbene si tratti di luoghi che con Roma ebbero sempre continue ed intime relazioni, pure topograficamente escono dalla regione romana, sia che vogliasi considerarla nei limiti amministrativi oggi segnati, sia che in quelli dell' antico ducato. Una sola eccezione farei per gli *Annali necrologici Farfensi*, conservati nel cod. Vat. lat. 6808, già più volte pubblicati in parte o per intero (2), non mancando argomenti per sostenere che più o meno lungamente la bassa Sabina venne considerata come parte integrale della giurisdizione romana, e parendo anche conveniente che si tenga conto della speciale influenza che il monastero di Farfa ebbe nella storia politica e intellettuale della città eterna.

(1) A questo convento appartenne anche il cod. Vallic. F, 10 in cui v' ha una menzione obituaria.

(2) MABILLON, *Musaeum Italicum*, I, 63-65; MURATORI, *Rer. It. Script.* II², 295; BETHMANN in *Mon. Germ. hist. Script.* XI, 587-590.

Anche solo le sommarie indicazioni date, fanno comprendere quanto grande disparità di valore v' abbia tra l' uno e l' altro di questi documenti e per la copia e per la qualità delle note che portano inscritte. Dalle scarse note e di piccol valore, registrate nei libri appartenuti a S. Birgitta, a S. Silvestro, a S. Sabina, a S. Gregorio, ai Ss. Apostoli, a S. Lorenzo fuori le mura (nn. 11, 12, 14, 15, 16, 18, 24), si sale per gradi alle non molte ma ricche di valore dei libri del monastero Sublacense, di S. Sebastiano in Pallara, di S. Antonino di Veroli (nn. 9, 10, 3, 5, 8), e passando per le copiose e interessanti di quelli di S. Maria in Trastevere, della cattedrale Viterbese (nn. 4, 6, 20, 21), si giunge alle molte centinaia di sottoscrizioni del *Liber confraternitatis* di S. Spirito in Saxia (n. 23), alle migliaia di nomi raccolti nel *Liber vitae* del monastero di Subiaco (n. 2), alla ricchissima miniera di date, di notizie topografiche e artistiche dei due libri di anniversari della basilica di S. Pietro in Vaticano (nn. 13, 22); dalla nuda menzione di una Maria monaca, di una Bena conversa, di un «Azo monachus», di un «Petrus clericus», all' obito di Alberico principe dei Romani, all' affratellamento di Enrico e di Agnese imperatori, all' interminabile elenco dei doni che Bonifazio VIII fece al principe degli apostoli, alle sottoscrizioni autografe di Eugenio IV e di Sisto IV.

Nè minore disparità v' è tra i vari libri per la loro intima struttura e per lo scopo cui erano destinati; cosicchè, meno i rotuli funerarii e i diptici, troviamo vive nella nostra provincia tutte le specie conosciute di documenti necrologici e affini. Necrologi ufficiali (adottiamo pel momento, sebbene non perfetta[1], la nomenclatura fissata dal Baumann negli studi preparatori alla raccolta dei necrologi, inserita nei *Monumenta Germaniae historica*[2]) sono quelli di S. Ciriaco (n. 1) e di

(1) Non vi si tien conto dei *Libri vitae*, che talvolta sono insieme anche necrologi, nè dei *Libri confraternitatis*, che, sebbene non siano libri necrologici, pure hanno con questi comunità di origine e affinità di contenuto. Cf. A. Ebner, *Die Klösterlichen Gebet-Verbrüderungen bis zum Ausgange des Karolinischen Zeitalter*, Regensburg, Postet, 1890, in-8°, pp. VIII-158.

(2) *Ueber die Todtenbücher der Bisthumer Augsburg, Constanz u. Cur* in

S. Maria in Trastevere (n. 4); Necrologi minori, di origine privata la più parte, quelli di S. Sebastiano in Pallara, di S. Antonino in Veroli, di S. Maria in Trastevere, di Velletri nel cod. Borgiano, di Ferentino (nn. 3, 5, 6, 8, 19); Notae necrologicae quello di Subiaco nel cod. Chigiano, di S. Birgitta, di S. Silvestro, di S. Sabina, di S. Gregorio, di S. Nicolò, dei Ss. Apostoli, di S. Lorenzo fuori le mura (nn. 9, 11, 12, 14, 15, 16, 17, 18, 24)[1]; Annali necrologici, quelli di Subiaco nel cod. Perugino (n. 10), e di Farfa nel cod. Vaticano 6808; Libri d'anniversari, quelli della basilica di S. Pietro in Vaticano e della cattedrale viterbese (nn. 13, 22, 20, 21); Liber vitae, quello di Subiaco del cod. Vallicelliano (n. 2); Liber confraternitatis, quello di S. Spirito del cod. Lancisiano (n. 23).

Non è qui il caso di trattare per disteso del modo con cui presentare agli studiosi il materiale raccolto; l'indicherò solo nelle linee generali. Ricordato rapidamente l'utile che dai monumenti necrologici può venire alla storia, alla filologia, alla glottologia; trattato con brevità delle poche cure che essi s'ebbero pel passato in Italia, e delle molte che per contro loro furono e sono prodigate in Germania ed in Francia, tanto che ne nacque una copiosa letteratura, e fu costituita per loro una speciale serie nei *Monumenta Germaniae historica* e nelle pubblicazioni dell'Institut de France; esaminati e discussi i metodi che nelle loro edizioni seguirono i migliori e più recenti studiosi di necrologi, quali il Baumann[2], l'Herzberg-Fränkel[3], l'Otto[4] in Germania, il Delisle[5],

Neues Archiv der Gesellsch. &c. XIII, 411-429. La raccolta è nella edizione dei *Mon. Germ. hist.* in-4 e forma il volume I della sezione *Necrologia*.

(1) A questa divisione appartengono anche i nn. 7 e 25, di provenienza romana ma che non saprei assegnare ad una determinata chiesa.

(2) Op. e loc. cit. e *Mon. Germ. hist., Necrologia Germaniae*, I, par. 1 e 2, a. 1888, ed. in-4.

(3) *Mon. Germ. hist., Necrol. Germ.* II, par. 1, a. 1890, ed. in-4.

(4) *Das Necrologium des Klosters Clarenthal bei Wiesbaden* in *Veröffentlichungen der historischen Commission für Nassau*, III, Wiesbaden, Bergmann, 1901, in-8, pp. 120.

(5) *Rouleaux des morts du IXe au XVe siècle*, recueillis et publiés pour la Soc. de l'Hist. de France par L. D., Paris, Renouard, 1866.

il Molinier[1], lo Chevalier[2] in Francia, per non citare che i principali; classificati con esattezza i documenti a seconda della loro indole, e studiata, come meglio verrà fatto, la varia diffusione dei diversi tipi nella nostra provincia; produrrei i testi, ponendo cura soprattutto ad ottenere che intuitivamente se ne potessero scorgere le successive integrazioni. Non mi nascondo le difficoltà gravi cui si dovrà andare incontro per ottenere tale necessaria perspicuità, specialmente allorchè in una medesima pagina siano registrate note di quattro o cinque età differenti (come per esempio accade spesso nel necrologio di S. Ciriaco); ma non dispero che si possa trovare il modo di superarle vittoriosamente, perfezionando anche i metodi finora adoperati. Ogni testo dovrebbe essere preceduto da una descrizione accurata del codice donde è tratto e da una breve notizia dell' uso che gli studiosi ne hanno fatto fino ad oggi; ed accompagnato da brevissime illustrazioni, soprattutto tendenti ad identificare i personaggi nominati o a correggere errori cronologici, e riservate ai luoghi ove se ne scorga la evidente necessità. Un registro di nomi di persone e di cose dovrebbe completare il volume, e renderlo veramente utile ad ogni studioso.

La trascrizione di due codici (il Lancisiano e il Trastiberino) non è ancora terminata, ma lo potrà essere dentro il prossimo mese di giugno, e andando di pari passo con essa, come è andata finora, la preparazione del testo per la stampa e la raccolta del materiale per la introduzione e per le illustrazioni, nutro fiducia di poter presentare gran parte, se non tutto il manoscritto, dentro l'autunno venturo.

26 aprile 1902.

PIETRO EGIDI.

(1) *Les Obituaires français au moyen-âge*, Paris, imprimerie Nationale, 1890, in-8, pp. 354; *Comment doit être publié et étudié un ancien obituaire* in *Revue d'Archéologie*, 1837, II, 366 sgg.

(2) *Sacramentaire et martyrologe de l'abbaye de St-Remy. Martyrologe, calendrier, ordinaire et prosaire de la métropole de Reims* (VIII-XIII siècles), vol. VIII della *Bibliothèque liturgique*, a. 1900; le pp. 72-91 contengono il necrologio.

SUL PERIODO DELLA LEGISLAZIONE PISANA

IN SARDEGNA

Non è solo per metafora che la storia della legislazione di Sardegna può essere detta ancora avvolta da densa oscurità. Non solamente manca per essa una adeguata valutazione storica e critica degli elementi entrati a costituire o a mutare le sue fonti; ma resta ancora da chiarire la storia esterna dei monumenti legislativi, non tutti giustamente conosciuti e criticamente dati alle stampe (1). E della stessa *Carta de logu*, che costituisce il principale fra essi, non sono conosciuti finora nè la genesi, nè il carattere, nè il tempo preciso delle sue redazioni; e appena oggi si può salutare l'edizione critica, che il Besta e il Guarnerio procurano, sulla base del manoscritto cagliaritano, della parte di essa dovuta ad Eleonora d'Arborea (2).

Se ora si vuole esporre qualche risultato meno esiguo di ricerche più ampie, converrà anzitutto fermare con certezza la proposizione che, per tutto l'alto medio evo e sotto il governo autonomo dei giudici, il diritto in Sardegna è interamente affidato alla consuetudine (3). Declinata fino dai primi anni del secolo VIII la dominazione bizantina e iniziatosi, per le incursioni saracene, lo sviluppo spontaneo di una semplice e mal sicura vita sociale, ne avvenne che il vecchio fondo giuridico romano, non sussidiato dalla persistenza di una qua-

(1) Sulla storia della legislazione di Sardegna bisogna restringersi ancora agli scritti del MANNO, del TOLA, di G. C. DEL VECCHIO, del SORO DELITALA, del SATTA-BRANCA, dello ZIROLIA e agli accenni del BESTA, *Il diritto sardo nel medio evo*, Bari, 1899, pp. 20-2, 103-7.

(2) In *Studi sassaresi*, III (1903), 3-72.

(3) Così giustamente il BRANDILEONE in *Arch. stor. ital.* ser. V, 1902, XXX, 276.

lunque cultura scientifica o dal vigore di una legislazione politicamente tutelata, si ridusse a vivere allo stato di consuetudine. I più antichi documenti fanno fede della assenza di ogni nozione od uso di fonti (1); mentre la mancanza nel diritto sardo di ogni segno o avanzo sicuro di alcuno dei più caratteristici istituti bizantini (2) sembra avvalorare il sospetto che, come il dominio, così la legislazione bizantina non abbiano trovato una efficace applicazione in Sardegna. L'esercizio quotidiano degli atti leciti relativi alla esistenza sociale, congiunto alla coscienza di elevare questi atti al grado di norma della vita comune, determinarono la formazione degli usi volgari e ne rassicurarono il valore. Il governo dei giudici, sorto esso stesso sulla base di questa consuetudine, non promosse una vera attività legislativa, ma riconoscendo il valore giuridico degli usi ne assunse la suprema difesa, e si restrinse a qualche atto o ordine di governo, compiuto con la presenza e con l'assistenza dei grandi del regno, che non ebbe tuttavia carattere legislativo. Nè la vita semplice e primitiva di Sardegna, anteriormente al secolo XII, lascia supporre che potesse essere altrimenti.

Ma un profondo rinnovamento si iniziava col secolo XII, per opera e per effetto della colonizzazione e delle conquiste genovesi e pisane (3). Allora la Sardegna, divenuta una feconda sede dei commerci delle due forti repubbliche, accoglie numerosa la popolazione continentale, vede sorgere e fiorire rigogliosi i centri cittadini, riallaccia assidui rapporti colla civiltà e colla cultura comunale italiana, concede le parti più fiorenti del suo territorio alla preponderanza e al dominio degli arditi mercanti, finchè cede quasi onninamente alla loro dominazione. Tra le gravi conseguenze sociali di questo rin-

(1) Si cf. il *Condaghe di S. Pietro di Silki*, ed. BONAZZI, Sassari, 1900, e i docc. del TOLA, *Cod. dipl. Sard.* nei *Mon. hist. patr.* X.

(2) Mi riferisco principalmente alla protimesi, all' ipobolo, al teoretro, che pure han lasciato sicure tracce nelle altre terre italiane più lungamente soggette a Bisanzio.

(3) Sul rilievo delle conseguenze della dominazione principalmente pisana, anche per quanto è detto nel corso di questo scritto, rimando alle prove altrove da me offerte: *La costituzione sociale e la proprietà fondiaria in Sardegna avanti e durante la dominazione pisana* in *Archivio storico italiano*, ser. V, 1904, XXXIV.

novamento è anche, per la Sardegna, l'accoglimento delle leggi e del diritto romano. Perchè la tradizionale opinione, così concordemente accolta dagli storici [1], che designa la Sardegna come la terra privilegiata, che, immune quasi dalle dominazioni germaniche, serbò vivi il culto e l' uso del diritto romano, non rappresenta che una strana illusione, trasmessa senza critica dai vecchi commentatori dell' età aragonese [2]. E invece storicamente è a dire che la conoscenza e l'uso del diritto romano penetrano in Sardegna con gli elementi tutti della civiltà comunale italiana, per opera e per effetto di essi. Allora si portano in Sardegna i nuclei della popolazione genovese e pisana, che mantengono l' esercizio del proprio diritto, divenuto precipuamente romano, e ne diffondono la conoscenza; si organizzano nei centri commerciali i gruppi autonomi dei mercanti continentali, che serbano il privilegio di essere giudicati da propri magistrati, secondo il loro proprio diritto; penetra il fuoco della cultura comunale italiana, coi libri del diritto romano e canonico, che contengono gli elementi fecondi del diritto comune [3]; si spargono per ogni terra della Sardegna i notai continentali, nudriti alle fonti del diritto comune, a insinuarne le magnifiche forme. E il rinnovamento economico e civile, che conseguiva allo slancio fecondo dei commerci genovesi e pisani, favoriva l'accogliere e il penetrare del vecchio e glorioso diritto, meglio capace a contenere e a seguire gli atteggiamenti e le esigenze della nuova vita sociale [4].

(1) Cf. MANNO, *Storia di Sardegna*, II, 398, e da lui gli altri scrittori ricordati, e fino al PERTILE, *Storia del diritto italiano*, II, par. 2ª, p. 89.

(2) DEXART, ad *Capitula regni Sardiniae*, lib. I, tit. IV, cap. 3, ed. 1645, p. 150.

(3) Ms. di S. Maria de Cluso, bibliot. Univ. di Cagliari, c. 28 B, Inventario della chiesa di S. Gilia, 25 marzo 1229: « Apud Sanctam Giliam, libri « expositi in bertulis: unum par decretorum. summe decretorum magistri « Hugutionis. decretales secunde et tertie in uno volumine... prime decre- « tales et summe earum. et de ordine iuditiorum. et summa matrimonii...». Sono questi i libri del diritto canonico e comune, che fin dai primi del secolo XIII si trovano nelle biblioteche ecclesiastiche di Sardegna.

(4) Il valore del diritto romano in Sardegna serba anche più tardi il segno della sua lenta e indiretta importazione. Che le leggi romane vigessero in Sardegna accanto alla consuetudine, si disse già sulla base di due trattati con la

Si insinuavano così in Sardegna fin dal secolo XII gli istituti e le forme del diritto medievale italiano, fatto già nella scienza e nella pratica adulto e vigoroso; e penetravano a modificare la consuetudine volgare, a dare nuovi atteggiamenti al diritto. Ma non si ferma qui l' azione della civiltà genovese e pisana. Essa ispira e detta anche le prime fonti legislative di Sardegna, che debbono la loro composizione a motivo, a materia, a influsso dei due forti co-

repubblica di Genova, dove il regolo sardo si obbliga a rendere diritto ai Genovesi « secundum leges romanas vel bonos usus terre mee » (TOLA, op. cit. a. 1186 e 1192, I, 258 B, 273 A). Ma se si considera che la dichiarazione impegna il sovrano solo per il giudizio relativo ai Genovesi, che invocavano le norme del diritto comune, e che numerosi documenti si richiamano esclusivamente alla consuetudine (TOLA, op. cit. a. 1131, p. 207 A: « secundum usum « Sardinee terre »; a. 1191, p. 267 A: « secundum bonos usus terre mee »), non si vorrà dar gran peso a quei testi. In realtà, la consuetudine aveva valore preponderante, e solo a fatica, e per mezzo della legislazione, rivivevano in Sardegna le norme del diritto romano. Allorchè sorgono le leggi locali, queste hanno naturalmente validità immediata, ma subito appresso ha luogo nei giudizi la consuetudine. Così apertamente dichiara lo *Statuto di Sassari*, ed. GUARNERIO, I, 1: « iustithia azes facher... secundu sos capitulos dessa dicta terra « et usanças longamente observatas ». Il diritto romano non vi è pur ricordato. E nemmeno può ammettersi col PERTILE, op. cit. II, 90, che la *Carta de logu* presupponga il vigore del diritto romano, perchè il ricordo di una regola romana al cap. 3 e l'accoglimento di alcuni principî del diritto romano altrove dimostrano solo che i compilatori ebbero conoscenza delle fonti romane, ma non che queste avessero osservanza giuridica. Finalmente debbo invocare un altro argomento per escludere l'opinione comunemente accettata, e questo desumo dal DEXART, op. cit. ad lib. III, tit. IV, cap. 3, p. 150, il quale, dichiarando le incerte espressioni della legge, enumera le fonti del diritto in Sardegna con questo ordine: « 1° ius municipale; 2° ius civile Romanorum; 3° ius ca- « nonicum »; e tosto illustrando il contenuto del « ius municipale » chiarisce che questo è costituito nel seguente ordine: *a*) dalle leggi e dagli statuti locali delle singole città; *b*) dalla *Carta de logu*; *c*) dalle « consuetudines locorum ». Poichè nel diritto municipale si comprende la consuetudine, è chiaro che questa prevale al diritto romano, diversamente che nelle altre regioni italiane. Pertanto le fonti giuridiche vengono in questa gradazione: 1° le leggi generali e gli statuti cittadini; 2° la *Carta de logu*; 3° le consuetudini, che hanno vigore in ogni singolo luogo; 4° il diritto romano e comune. Il diritto romano assume quindi una posizione sussidiaria in Sardegna, non diversamente, a modo di paragone, che nelle terre francesi di « droit coutumier ».

muni italiani. Giacchè quella azione non si restringe a ispirare qualche disposizione degli statuti di Sassari, a offrire il modello della legislazione di Iglesias, a regolare i rapporti fra Pisa e il porto di Cagliari nel *Breve portus Kallaritani*, a influire in qualche modo sugli statuti di Castelgenovese [1], ma investe tutta la legislazione di Sardegna, molto più ampia e numerosa di fonti di quel che non sia apparso fin qui, e discende a nutrire nell' imo ogni radice e ogni fibra del diritto medievale sardo.

E Pisa, che giunse più validamente a fissare in Sardegna le sue forze politiche e che impresse più vivo il rilievo di un forte influsso civile, dette quivi i primi e più superbi saggi della legislazione, compiendo un' opera così salda e così vasta a pro della certezza del diritto, che dovette sembrare e fu veramente durevole, benchè la precoce decadenza del suo predominio marittimo ne abbia poi allentati e diminuiti gli effetti.

Altrove ho atteso a determinare il potente impulso portato da Pisa al sorgere delle autonomie comunali. Non può meravigliare che a queste tendenze si accompagnasse, nei singoli centri locali, così indipendentemente organizzati, quello che rappresenta il più sicuro segno della autonomia, la legge. E la legge sorse dapprima laddove spirò più presto e più forte l'alito della civiltà nuova. I documenti pisani da me esaminati mi mettono in grado di determinare l'esistenza di uno statuto cagliaritano del secolo XIII, fin qui quasi insospettato, e di tentarne almeno una parziale ricostruzione. Esso rappresenta la prima manifestazione legislativa della Sardegna, come la città da cui emana fu la prima a costituirsi, per impulso pisano, a forme autonome.

Nella edizione che il Bonaini procurò del *Breve portus Kallaritani*, egli trasse anche, di su il manoscritto Roncioni, alcune rubriche, che seguono alle aggiunte del 1319 e che portano la seguente indicazione: Li capituli del Breve delli Castellani pertegnente alli consuli del porto di Kallari [2]. È noto come

(1) Così secondo le opinioni del MANNO, del TOLA, del BAUDI DI VESME, del SATTA-BRANCA, e degli altri, fino al BESTA.

(2) BONAINI, *Statuti ined. della città di Pisa*, Pisa, 1864-70, II, 1127-8.

il manoscritto Roncioni riproduca tutta e sola la materia legislativa attinente all' ufficio dei consoli del porto di Cagliari [1]. Evidentemente esso ha creduto di estrarre, sulla medesima materia, anche alcune rubriche da un *Breve delli Castellani*, che è senza dubbio il *Breve Castelli Castri de Kallari*, di cui rileveremo le tracce da altri documenti.

Se vorremo ora riferirci alla storia del Castello di Cagliari, fondato dai Pisani nel 1216 e immediatamente riguardato come la rocca principale della loro potenza in Sardegna, non sarà difficile il ricercarne la genesi. Perchè si sa da numerose testimonianze, che il nucleo della popolazione continentale, fortificato nel Castello, si costituì subito a comune, sotto la sovrana preponderanza della repubblica pisana, che si riserbò di nominarvi e di inviarvi le magistrature supreme: i due castellani, il giudice e il notaio [2]. Nell' atto di assumere il governo, questi ufficiali giuravano le norme relative al loro ufficio sul breve, che, come è risaputo, rappresentò il primo germe della legislazione statutaria. Questo breve, aumentato dalle nuove disposizioni, relative a tutta la vita sociale del gruppo, compilato secondo le regole fissate dagli statuti pisani, che riservavano alle facoltà di tutela e di sorveglianza del comune maggiore l' iniziativa e la direzione nella composizione delle leggi [3], divenne poi il *Breve Castelli Castri*, ossia lo statuto di Cagliari.

La prima sicura menzione di questo breve occorre in un documento pisano del 1265, dove sono fissate le basi dell'accordo fra il comune di Pisa e Mariano d'Arborea [4]. Questi, in contraccambio di numerosi privilegi e di concessioni politiche, voleva per sè garantita la cittadinanza e la protezione della operosa e potente repubblica marinara; e pertanto si conveniva espressamente dagli ambasciatori pisani « quod infra quindecim dies proximos, hec omnia « predicta confirmari et ratificari faciemus a potestate, capitaneo et « antianis Pisani populi, auctoritate consilii Pisane civitatis, et in

(1) SCHAUBE, *Das Konsulat des Meeres in Pisa*, Leipzig, 1888, pp. 180–1.

(2) *Breve Pisani comm. 1286*, I, 56 (ed. BONAINI, I, 128–9).

(3) *Breve 1286*, I, 46 (ivi, I, 110). Cf. BONAINI, op. cit. II, 69–70, 89.

(4) BONAINI, op. cit. I, 596 sgg., atto 17 giugno 1266 (st. pis.). Cf. *Carte Baille* della bibl. Univ. di Cagliari, II, 12, c. 13.

« brevibus Pisani potestatis et populi, et castellani Castelli Castri, « mitti, ita quod semper et in perpetuum ab omnibus suprascriptis « iuretur » (1). Si voleva dunque assicurare l' accordo, con l' inserzione delle disposizioni relative, non solamente nel breve del podestà e del popolo pisano, ma altresì nel breve dei castellani di Cagliari, perchè fosse in perpetuo confermato con giuramento. Volendo rintracciare la materia dello statuto cagliaritano, oggi disgraziatamente perduto, si avrà dunque qui un primo filo conduttore; e alla ricostruzione gioverà per questa parte non soltanto il documento del 1265, che contiene sette distinti capitoli, redatti in forma statutaria, ma altresì le disposizioni degli statuti pisani, che, parzialmente accogliendo le formule dell'accordo, attestano la loro trasmissione anche nel breve del Castello di Cagliari (2).

Le altre fonti sono costituite dagli statuti pisani e dal *Breve portus* di Cagliari. Veramente vi sarebbe fondato motivo di credere che tutte le norme relative alla Sardegna, offerte dagli statuti di Pisa, fossero anche fondamentalmente contenute nel breve dei castellani di Cagliari, perchè avendo essi rappresentato per lungo tempo lo strumento più valido per la difesa e il trionfo della dominazione pisana in Sardegna, parrebbe naturale il pensare che ogni disposizione relativa alla Sardegna, creata dal comune sovrano, si volesse anche garantita, nella sua efficacia, con la incorporazione nello statuto di Cagliari. Ma perchè vogliamo procedere esclusivamente sulla traccia delle indicazioni e dei richiami precisi e diretti al breve cagliaritano, per non toccare i dati che potrebbero sembrare incerti o indiretti, bisognerà restringersi a quelli.

Il *Breve Pisani communis* del 1286 enumera il Castello di Cagliari fra le terre soggette a Pisa, cui era consentito avere « brevia « et statuta », ed indica le norme da osservarsi per queste compilazioni statutarie, che dovevano essere composte « a sapientibus « viris, ab antianis eligendis, a communi et pro communi Pisano

(1) Bonaini, op. cit. I, 602.

(2) *Breve 1302*, II, 5 (ed. Bonaini, II, 270–1). Cf. inoltre Bonaini, op. cit. II, 578 e 515, dove appariscono le disposizioni statutarie che espressamente si richiamano al breve di Cagliari.

« electis » [1]; anzi, mentre per ogni altra terra esclude la competenza criminale per i delitti che importino la pena capitale, invece solo per Cagliari aggiunge: « Exceptis castellanis Castelli Castri, « qui suam iurisdictionem exercere possint, secundum formam sui « brevis » [2]. Con questo preciso ricordo del breve di Cagliari si apre uno spiraglio che consente di intravedere tutta la materia penale, e fino al bando di sangue, regolata dallo statuto cagliaritano; perchè non andrà molto lungi dal vero chi voglia ammettere che il diritto penale di questa colonia pisana non sia stato molto diverso da quello di cui gli statuti di Pisa offrono larga conoscenza.

Ma quel che ebbe a costituire il nucleo iniziale del *Breve castellanorum* sembra in molta parte contenuto nella rubrica del *Breve Pisani communis* del 1302, che porta per titolo: De castellanis, iudice et notariis Castelli Castri [3]. Si contengono ivi le regole per l' esercizio dell' ufficio, che dovevano essere giurate appunto sul breve. Anzi si richiama qui più volte il *Breve Castelli Castri*, provvedendo alla nomina annuale, compiuta dal comune pisano, di « quatuor approbatores brevis dicti Castelli Castri, et unum « notarium cum eis »; determinando lo stipendio degli ufficiali pisani inviati in Sardegna « per formam brevis comunis Castelli Ca- « stri »; ricordando la forza armata messa a servigio dei magistrati « ut continetur in brevi Castelli Castri ». I castellani dovevano portare per il loro ufficio il breve, scritto « in cartis montoninis; « et ipsa brevia publice legi facere in Castello Castri, et copiam « inde dare petentibus et volentibus, sine aliquo pretio ». Di un capitolo relativo all'appoggio da prestarsi, per opera dei magistrati pisani, all'Opera di S. Maria, si dice: « Et hoc capitulum mittatur « in brevi dictorum castellanorum »; e questo medesimo si ripete per una aggiunta del 1304, che modifica le regole per la esazione dei tributi [4]; mentre per l'esercizio della giurisdizione si richia-

(1) *Breve 1286*, I, 56 (ed. Bonaini, I, 128-9). Cf. Bonaini, op. cit. I, 212 e sopratutto *Breve 1302*, I, 70 (ed. Bonaini, II, 89 sgg.).

(2) *Breve 1286*, I, 46 (ed. Bonaini, I, 111); *Breve 1286*, III, 72 (ed. Bonaini I, 460).

(3) *Breve 1302*, I, 70 (ed. Bonaini, II, 89 sgg.).

(4) Ivi, ed. Bonaini, II, 94.

mano i giudici all' osservanza del breve di Cagliari e del costituto pisano, e sulle regole di sicurezza per l' esclusione degli stranieri dalla notturna permanenza nel Castello, si aggiunge: « sicut plenius « continetur in capitulo posito in brevi Castelli Castri, loquenti de « hiis ». E altrove, nel medesimo statuto, si rinviene integro un capitolo del breve cagliaritano, intitolato De archiepiscopo Callaritano, e seguíto dalla nota rivelatoria: « Et hoc capitu- « lum est in brevi Castelli Castri » (1).

Se ora si aggiungono alla serie i cinque capitoli del *Breve delli castellani*, integralmente conservati dal ms. Roncioni, in seguito al *Breve del porto cagliaritano* (2), si affacceranno subito alcune necessarie considerazioni. Anzitutto questi capitoli sono offerti in volgare; ma da ciò non vorremmo concludere senz' altro che il breve di Cagliari fosse originariamente redatto in volgare. Gli statuti pisani del secolo XIII sono regolarmente composti in latino, e un capitolo latino del *Breve cagliaritano* risulta integralmente riportato nello statuto del 1302 (3). È solo nelle redazioni statutarie posteriori a quell' anno, e specialmente dal secondo decennio del secolo XIV, che il volgare comincia decisamente a prevalere; nè sarebbe da escludere l' ipotesi che i capitoli del *Breve di Cagliari* annessi al *Breve del porto*, fossero originariamente compilati in latino, ed ora fossero detratti da una compilazione volgare di questi anni, o voltati in volgare direttamente dal compilatore, che formò, forse per incarico ufficiale, la raccolta delle materie tutte attinenti all'ufficio dei consoli del porto di Cagliari. Inoltre è notevole che quelle disposizioni portano anche il loro originario numero d' ordine, e sono offerte coi segni XLI, XLII, XLIII, LXXIIII, CLVIII. Questo autorizza a pensare che il *Breve dei castellani di Cagliari*, costituito da un solo libro, non contenesse tuttavia meno di cencinquantotto rubriche, ciò che forma già un vasto complesso legislativo. Finalmente dalla rubr. 38 del *Breve portus Kallaritani* si rileva una nuova disposizione dello statuto di Cagliari, poichè si richiama che nella

(1) *Breve 1303*, I, 226 (ed. BONAINI, II, 240).
(2) BONAINI, op. cit. II, 1127-8.
(3) BONAINI, op. cit. II, 240.

loggia dei mercanti non sarà consentito di giocare « a gioco per « lo breve delli castellani divietato » [1].

Offriamo in nota un breve saggio di ricostruzione del *Breve Castelli Castri de Kallari*, secondo le indicazioni ora accennate e con l'aggiunte di ogni altra disposizione, che dagli statuti pisani si dimostri per contenuto affine alla materia per esso presunta [2].

A questo statuto di Cagliari parrebbe richiamare un inventario pisano dell'anno 1335, contenuto in una imbreviatura notarile dell'archivio dei contratti, dove tra i libri ufficialmente consegnati al notaro del comune, in mezzo agli altri brevi delle Arti e dei paesi sottoposti a Pisa, si comprende il *Breve Kallari de Sardinea* [3]. Senonchè arreca qualche motivo di dubbio la denominazione di *Breve Kallari*, evidentemente diversa da quella, con perfetta concordia risultante dai fonti fin qui indicati, che è propriamente di *Breve Castelli Castri de Kallari*; dubbio che aumenta con la considerazione

(1) *Breve portus Kallar.* 1318, rubr. 38 (ed. BONAINI, II, 1105).

(2) Norme per la compilazione ed emendazione del breve (ed. BONAINI, I, 110; II, 69–70, 89). Norme relative alla nomina e all'ufficio dei castellani (ivi, I, 128–9, 212 e sopratutto II, 89–95); loro salario, loro giurisdizione, loro amministrazione finanziaria ed esecutiva; obbligo dei castellani di difendere i privilegi dell'Opera di S. Maria (ivi, I, 274 sgg.; II, 91–2). Altri uffici dell'amministrazione pisana di Cagliari: notai (*Breve del pop. e delle compagne*, rubr. 148; ed. BONAINI, II, 617, 621); tagliatori e misuratori del grano, doganieri &c. (ivi, II, 617); proibizione agli ufficiali pisani in Sardegna di mangiare e bere con borghesi di Cagliari e di Iglesias (ivi, II, 618); sindacato dei camerlenghi di Sardegna (ivi, II, 618). Regole sulla giurisdizione penale riservata ai castellani e ai giudici di Castel Castro (*Breve 1286*, I, 46; ed. BONAINI, I, 111; III, 32; BONAINI, I, 391 e inoltre I, 143, p. 255) e sulla competenza per i delitti commessi in Sardegna (BONAINI, II, 203 e *Breve del pop. e delle comp.* rubr. 164; BONAINI, II, 634). Statuti sulla esportazione e importazione dei cereali da Cagliari, sulla esportazione del ferro ai Saraceni e altre regole sulla vita economica (BONAINI, I, 286, 416, 412–3; II, 225, 240, 270–1, 578). Regole finanziarie relative ai tributi, alle vendite degli introiti comunali, alle esenzioni dai dazi &c. (ivi, II, 93–4; I, 352; II, 248). Salario degli ufficiali di Sardegna (ivi, II, 1213, 1216). Sull'arcivescovo di Cagliari (ivi, II, 240). Capitoli del breve di Cagliari relativi ai consoli del porto (ivi, II, 1127–8 sg., 1105; *Breve curiae maris*, III, 384, 385, 396, 405). Disposizioni pisane del 1320 intorno ai falliti (*Cod. dipl. Eccles.* ed. BAUDI DI VESME, App. p. 1083).

(3) BONAINI, op. cit. I, p. XXX.

che nel 1335 Cagliari era già da parecchi anni pienamente sottratta al dominio pisano; onde pare strano che si serbasse ufficialmente il suo breve fra quelli delle terre ancora soggette a Pisa. Ora una ricerca critica non tarda a rilevare, che nella enumerazione statutaria delle terre soggette al comune pisano, contenuta nel *Breve Pisani communis* del 1313, si attribuisce la piena competenza giudiziaria sulla base del proprio breve, non soltanto ai castellani di Cagliari, ma altresì a un altro ordine di ufficiali, ai « vicarii regni « Kallari »[1]. Essendo poi storicamente noto che, spento il governo dei giudici e subentrata la dominazione diretta del comune pisano, il giudicato di Cagliari fu sottoposto a una magistratura speciale, pienamente indipendente dai castellani della città capoluogo, che ebbe il titolo di « vicarii regni Kallari »[2], indubbiamente fornita di un suo proprio breve, vien fatto naturalmente di indurre che il testo legislativo, indicato nell'inventario del 1335, ancora con pieno ed efficace valore di diritto, sia appunto il breve dei vicarii del regno cagliaritano; perchè se Pisa perdette per la conquista aragonese i suoi dominii di Sardegna, essa si riservò e conservò lungamente alcune terre del giudicato di Cagliari e di Gallura, e particolarmente le curatorie di Tregenta e Gippi[3], dove continuò a mandare la magistratura dei « vicarii », e dove pertanto potè mantenere la propria applicazione anche il *Breve regni Kallari*, originariamente destinato a tutto il giudicato. L'induzione trova per fortuna sicura conferma in alcuni documenti dell'Archivio di Stato cagliaritano, che provano come realmente si debba a Pisa un altro e distinto testo legislativo col titolo di *Breve regni Kallari de Sardinea*, che continuò il suo vigore anche dopo la caduta del dominio pisano. Nell'anno 1331, Alfonso d'Aragona, intento a colmare di privilegi la città che doveva essere la capitale e la forza del nuovo regno, avendo concesso al vicario di Cagliari la piena giurisdizione sopra numerose ville circostanti, con una nuova limitazione, garantisce tuttavia a vantaggio di queste ville l'osservanza delle loro consuetudini, e particolarmente della « Charta de logo sive breve regni Callari », che deve essere

(1) *Breve 1313*, I, 56 (ed. Bonaini, II, 70).

(2) Tola, op. cit. a. 1314, p. 506 sgg.

(3) Tola, op. cit. a. 1353, nn. 76-8, p. 739 sgg.; Bonaini, op. cit. II, 1216.

riconosciuta a regola incontrovertibile dei giudizi penali e civili [1]. Poco appresso, in un decreto di Pietro IV d'Aragona, tra altre disposizioni trovasi sancito: « Decernimus insuper quod poenae statutae « per Chartam de logo vel breve regni Callari contra universitates « villarum, quae non coeperint criminosos in ipsis villis vel in earum « terminis delinquentes », spettino ai feudatarii, se di materia civile, e al vicario di Cagliari, se di materia penale [2].

E dopo ciò non vi può essere dubbio alcuno. Alla legislazione pisana di Sardegna deve essere ricongiunto non soltanto un breve del Castello di Cagliari, ma anche un *Breve regni Kallari*, che conteneva le disposizioni relative al governo dei vicarii, preposti da Pisa al giudicato cagliaritano, e che disponeva intorno alla vita rurale delle ville e delle università del contado. Questo breve non venne da principio abolito dalla nuova dominazione aragonese, come quello che, raccogliendo i principii del diritto consuetudinario volgare e le regole del governo rurale, poteva senza pericolo, e anzi con sensibile vantaggio, essere serbato in vita; mentre per Pisa continuò a formare la legge del governo da essa mantenuto in alcune terre del giudicato cagliaritano. L'origine pisana di questa fonte giuridica risulta anche soltanto dal caratteristico titolo di breve, che serbò anche sotto gli Aragonesi.

Quei documenti ora riportati sono preziosi altresì per risolvere il problema sul senso giuridico della espressione « Carta de logu », che

(1) Arch. di Stato in Cagliari, B 5, c. 72 B, 2 dicembre 1331: « Alfonsus &c. « Dilecto suo vicario Castri Callari ». Dichiara che, avendo conceduto al vicario di Cagliari la giurisdizione sulle ville circostanti, comprese nei termini assegnati alla città, tuttavia « cur intentio nostra non est... praeiudicasse in aliquo Chartae « de logo concessae Sardis habitantibus et habitaturis in villis seu locis consti- « tutis infra terminos dicti castri vel etiam infra regnum Callari, vel consuetudi- « nibus eis hactenus observatis; idcirco vobis dicimus et mandamus quatenus « in casibus in quibus cognitio seu punitio in dictis Chartis ad vos secundum « dictam Chartam de logo pertinere debeat, iudicetis eos secundum Chartam de « logo sive breve, et alias iuxta eorum consuetudines eis hucusque servatas, prae- « dicta ordinatione vel statuto in aliquo non obstante ipsos vel eorum aliquem « contra Chartam de logo vel breve seu eorum praedictas consuetudines nulla- « tenus aggravando ».

(2) Archivio di Stato in Cagliari, B 5, c. 145 A, 19 agosto 1338.

ebbe in Sardegna così frequente uso. E veramente gli storici hanno detto finora che la denominazione voglia designare la legge d'eccezione, con valore territoriale, che vigeva di fronte al diritto comune, reputato a base della vita giuridica di Sardegna (1). Noi abbiamo già indicate le ragioni per cui non può essere ammesso il valore pieno e preciso del diritto comune, e abbiamo determinato entro quali confini e con quale carattere debba essere giudicato vigente. Il trovare ora quasi l'autentica interpretazione delle voci di « Carta de « logu de Kallari » in quelle corrispondenti di « Breve regni Kallari » consente di escludere per quelle il significato di legge d'eccezione, e sospinge invece a dichiarare che il loro senso si riduce alla espressione pura e semplice di legge del territorio o del giudicato. A differenza del breve o degli statuti cittadini, che contengono le norme relative alla vita sociale di un gruppo urbano, la *Carta de logu* rappresenta la legge relativa alla vita urbana e rurale di tutto il territorio, specialmente nelle materie attinenti al governo delle ville e derivanti dalla consuetudine locale. E non altro è il senso della *Carta de logu* d'Arborea. Ma intanto i documenti pisani giovano ad attestare che a Pisa è dovuto non soltanto lo statuto di Cagliari che diede il primo esempio della legislazione urbana di Sardegna, ma altresì la prima legge di carattere generale, destinata a reggere la vita di tutto un giudicato, volgarmente nota col titolo di « Carta de logu ». La *Carta de logu* del giudicato di Cagliari appartiene al primo decennio del secolo XIV, ed era nel 1313 pienamente in vigore.

Queste osservazioni aprono oramai l'adito ad intendere nel giusto senso storico la disposizione degli statuti pisani del 1313, relativa ai brevi delle terre e delle città di Sardegna (2). Perchè, riconoscendosi agli ufficiali pisani, quivi mandati a tenervi le rappresentanze del governo diretto della repubblica, la piena giurisdizione sovrana, si aggiunge che essi debbono giudicare ciascuno « secundum formam « sui brevis »; e nella enumerazione degli ufficiali e dei loro brevi si dà la seguente serie: « castellani Castelli Castri, vicarii regni

(1) Così il MAMELI, G. C. DEL VECCHIO, *Eleon. d'Arborea e la sua legislaz.* p. 28 e PERTILE, op. cit. II, par. 2ª, p. 89. Più giustamente il BESTA, *Diritto sardo nel medio evo*, p. 105.

(2) BONAINI, op. cit. II, 70; *Cod. dipl. Eccles.* ed. BAUDI DI VESME, p. 328.

« Callari et Gallurii, potestates Terre Nove et Urize, rectores Ville « Ecclesie et Domus Nove ». La serie delle leggi pisane in Sardegna non deve dunque concludersi coi testi finora ricercati e identificati, ma deve ben altrimenti allargarsi a comprendere parecchi nuovi brevi, interamente ignorati. Accanto al breve dei vicarii del giudicato cagliaritano, il *Breve regni Kallari*, la serie offre il ricordo di un breve di Gallura, di quella regione dove si sa che Pisa tenne il governo con la magistratura dei vicarii (1). L'interpretazione ora motivata induce ad ammettere l'esistenza storica di un *Breve regni Gallure*, adesso anch'esso disgraziatamente perduto, che corrisponde per natura e per carattere al *Breve regni Kallari seu Carta de logu Kallari*. E una notizia per tutto indipendente avvalora e conferma l'esattezza della induzione. L'inventario del 1335, più sopra ricordato, fra le scritture dei testi legislativi del comune pisano, oltre al *Breve Kallari de Sardinea*, comprende anche il *Breve Gallure* (2), che fu dunque la legge del giudicato gallurese, destinata a porgere le regole al governo dei vicarii e alla vita rurale delle ville sottoposte al comune pisano.

Oltre a queste leggi generali dei giudicati, dovute allo slancio sociale e legislativo, cui Pisa seppe sospingere la Sardegna, il breve del 1313 ricorda anche altre leggi proprie di alcuni centri urbani, che debbono rappresentare nuovi esempi della attività statutaria pisana nell'isola. Non soltanto Cagliari e Iglesias, ma anche Terranova e Orosei, che erano anch'esse per impulso pisano costituite a comune sotto il governo di un podestà (3), ebbero un proprio breve fin dai primissimi anni del secolo XIV (4); e Domusnovas altresì, costi-

(1) TOLA, op. cit. a. 1314, p. 506 sg.

(2) BONAINI, op. cit. I, p. XXX. Anche in Gallura Pisa mantenne, dopo la conquista aragonese, terre e beni.

(3) Per Terranova, v. TOLA, op. cit. a. 1314, p. 506B, dove apparisce il podestà pisano. Orosei era nel 1355 un forte castello, in potere dei giudici d'Arborea; ivi, a. 1355, p. 769B.

(4) Forse è da presumere che lo statuto pisano di Terranova, oggi perduto, abbia servito di fonte ai capitoli del porto di Terranova, ordinati sul principio del sec. XV da Francesco e Niccolò Carroz, conservati nell'Archivio di Stato di Cagliari (B 8, 43) ed editi dall'AMAT DI SAN FILIPPO in *Miscellanea di storia italiana*, ser. III, 1903, VIII, 491 sgg.

tuita a comune sotto propri « rectores » fin dal 1285 [1], ebbe, già innanzi all'anno 1311, un suo proprio statuto [2]. Di questa imponente opera legislativa, che la disposizione del *Breve Pisani communis* lascia almeno storicamente intravedere, e che comprende la *Carta de logu* dei due giudicati di Cagliari e di Gallura e gli statuti di Cagliari, di Terranova, di Orosei, di Iglesias e di Domusnovas, non resta ormai più che il *Breve di Villa di Chiesa*, mirabile monumento, che può tuttavia saldamente attestare il pregio e l'importanza di ogni altro testo statutario, che Pisa aveva suscitato in Sardegna.

La storia del breve di Iglesias è fortunatamente segnata nelle pagine, che il Baudi di Vesme ha premesse alla sua dotta edizione [3]; pagine, che formano veramente ancora il più saldo contributo alla storia giuridica di Sardegna. Aggiungerò soltanto che il breve, frutto di una città interamente colonizzata da Pisani, è da noi sostanzialmente posseduto nella redazione volgare, che ne dettarono nell'anno 1303 quattro cittadini pisani [4]. Esso contiene veramente parti senza dubbio più antiche, e la redazione del 1303 rappresenta soltanto un'ampia e generale riforma [5]; ma non è da

(1) Cf. *Cod. dipl. Eccles.* a 1285, p. 319 sgg.; a. 1322, p. 361.

(2) L'aggiunta al *Breve 1302*, II, 70, appartiene a questo anno.

(3) Nei *Mon. hist. patr.*: *Cod. dipl. Eccles.* (1877): *Villa di Chiesa, notizie storiche*, p. 1 sgg.

(4) *Cod. dipl. Eccles.* a. 1304 (st. pis.), p. 325. Ad essi è aggiunto il notaio pisano Nocco Castilioni.

(5) La storia di questa formazione statutaria è ancora oscura. A giudicare da una disposizione del *Breve*, lib. I, rubr. 62, p. 72, si potrebbe presumere che nel 1302, caduta Villa di Chiesa sotto il potere dei Pisani, vi venisse mandato come capitano il cittadino di Pisa messer Bacciameo, il quale procedette tosto, per sua iniziativa, a varie compilazioni statutarie. Essendo ciò in pieno disaccordo con le regole degli statuti pisani, nel 1303, il comune di Pisa nominò quattro cittadini e un notaio, conforme alle regole statutarie, a correggere il *Breve* compilato da messer Bacciameo (*Cod. dipl. Eccles.* p. 325) e i nuovi compilatori si diedero ogni cura di dichiarare privi di efficacia e di sopprimere i brevi antecedenti (*Breve di Iglesias*, I, 62, p. 72). Anche queste vicende dimostrano tuttavia l'importanza dell'opera di revisione dovuta ai nuovi cittadini pisani. Originariamente Villa di Chiesa ebbe anche un constituto dell'uso, a perfetta somiglianza della legislazione pisana, come risulta dal *Breve di Iglesias*, I, 6, p. 28, che lo ricorda fra le fonti legislative dopo il breve e

credere col Baudi di Vesme che la riforma fosse già stata prima compiuta dagli organi autonomi del comune iglesiense, sicchè l'opera dei cittadini nominati dal comune pisano abbia a restringersi alla semplice emendazione e revisione del testo. Allorchè nel 1302 Villa di Chiesa fu assunta sotto il dominio diretto della repubblica pisana, essa entrò anche per la redazione delle leggi sotto le regole del diritto pisano. È questo stabiliva che i brevi delle città e dei comuni sottoposti a Pisa avessero ad essere composti e emendati da cittadini pisani, nominati dagli anziani del comune [1]. Questo avvenne anche per il breve di Iglesias. Ora se si considera che dei quattro compilatori del 1303 si conoscono non soltanto i nomi, ma si sa altresì che erano fra i più facoltosi cittadini di Pisa, spesso in diretti rapporti di traffico e di interessi colla Sardegna, e che alcuno di essi era stato più volte chiamato nella redazione degli statuti pisani [2], si comprenderà quanta parte del

prima del diritto romano. Ma probabilmente la disposizione molto più antica, rimasta immutata nelle redazioni del 1303 e del 1327, si riferisce a tempi anteriori; mentre nell'attuale breve, la materia del constituto sembra incorporata nello statuto, di cui forma gran parte del terzo libro.

(1) *Breve 1286*, I, 46 (ed. BONAINI, I, 110); *Breve 1302* (ivi, II, 69-70, 89).

(2) Ranieri Sampanti, Andrea Gatti, Betto Alliata, Giovanni Cinquini. Il primo appartiene a una grossa famiglia di mercanti pisani, che ebbe membri elevati a cariche consolari (BONAINI, op. cit. III, 581); Andrea Gatti è di nota famiglia pisana; Giovanni Cinquini era nel 1305 console del mare per Cinzica in Pisa, nel 1285 anziano per Cinzica, nel 1306 castellano di Cagliari. Ma sopra tutti è notevole Betto Alliata, ricchissimo mercante pisano, figlio di Galgano Alliata. Fu dal 1285 al 1331 per sedici volte anziano, nel 1305 e 1310 console del mare a Pisa. Ebbe attivissimi rapporti colla Sardegna, e nel 1303 era castellano di Cagliari; nel 1307 il comune di Cagliari lo elesse a suo principale rappresentante presso la repubblica sovrana; nel 1318 è console per Cagliari residente in Pisa. Nel 1313 era « capitaneus » di una forte compagnia bancaria che aveva larghissimi crediti col comune pisano. Cf. SCHAUBE, *Das Kons. des Meeres in Pisa*, pp. 54-5. Ma sopratutto della attività statutaria di Betto Alliata fanno fede le notizie qui raccolte. Nel 1302 era tra i compilatori del grande *Breve Pisani communis*, la più vasta compilazione statutaria pisana (BONAINI, op. cit. II, p. VII); è tra i correttori e brevaioli degli statuti pisani nel 1311 (*Breve del pop. e delle comp.* I, 147; ivi, II, 516). Nel 1330 il figlio suo Cecco Alliata è tra i compilatori del *Breve dell'Operaio di S. Maria* (ivi, II, 1269) e altra volta nel 1330 (ivi, III, 595).

diritto medievale italiano, di cui le leggi pisane sono tra le più schiette manifestazioni, avesse così ad essere versata in Sardegna. A dir vero il *Breve di Iglesias* fu sottoposto nel 1327 a nuova emendazione allorchè il comune cadde sotto il dominio aragonese (1); però non solo quella emendazione è opera di cittadini iglesiensi di origine pisana (2), ma essa si ridusse a sostituire appena nel testo alla posizione sovrana del comune di Pisa il nome e la sovranità del monarca aragonese. Il comune di Iglesias, che dopo lunga e valorosa resistenza cedette alle armi d'Aragona, volle tuttavia che le sue leggi fossero garantite nella osservanza e nel rispetto anche dal nuovo dominio, e tenne pertanto a vederle serbate integre. Nè poi furono da esso abbandonate, e a questo geloso attaccamento dobbiamo di averle salve dal naufragio, che travolse tutto il resto della legislazione pisana di Sardegna. Ancora nel 1550, Iglesias osservava e applicava il suo statuto pisano (3).

Non così avvenne invece nelle altre terre che Pisa aveva in Sardegna. Per la maggior parte, i luoghi aperti cedettero senza resistenza al nuovo conquistatore, nè poterono salvaguardare le leggi, che erano espressione di un dominio, di cui gli Aragonesi volevano cancellato ogni ricordo. E non poterono salvarsi a Cagliari, dove i nuovi signori, intenti a costituire della loro nuova capitale una città schiettamente regia, sostituirono subito, nel 1327, alla legislazione pisana le leggi catalane, estendendovi i privilegi e le consuetudini di Barcellona (4); e dove anzi è a giudicare meravigliosa la forza di resistenza opposta dagli elementi indigeni, allo snaturamento quattro volte secolare, col serbar viva la fiamma intimamente italiana.

Nè a questo punto può chiudersi l'azione delle leggi pisane in Sardegna. Anche gli statuti di Sassari, benchè emanati da un co-

(1) *Cod. dipl. Eccles.* a. 1327, p. 402. Conferma di Alfonso d'Aragona.

(2) Duodo Soldani è notaio per il comune di Pisa in Iglesias in parecchi atti del 1317 e 1324.

(3) SIG. ARQUER, *Sardiniae descriptio* in MÜNSTER, *Cosmographia,* Basilea, 1550, p. 246, scrive: « in civitate Ecclesiarum quaedam leges italica lingua eo « tempore quando Pisani ibi rerum summam potiebantur sunt conscriptae, et « adhuc in eo loco servantur ». Cf. inoltre DEXART, op. cit. (ed. 1645, p. 148 sgg.), lib. I, tit. 4, cap. 3.

(4) TOLA, op. cit. a. 1327, p. 686 sgg.

mune più vigorosamente autonomo, si inspirano per moltissimi modi alla legislazione pisana. Quegli statuti restano oggi nella redazione dell'anno 1316, allorchè da ventidue anni il comune di Sassari era passato sotto la preponderanza della repubblica genovese [1]; ma fu già molto giustamente osservato che il forte e fiorente comune logudorese ebbe certamente molto innanzi una propria legislazione, e che gli statuti del 1316 rivelano in numerosi testi evidentissime somiglianze con gli statuti pisani [2]. Ora è storicamente noto che nel 1272 il comune di Sassari cedeva alla preponderanza pisana, riconoscendo e accogliendo da Pisa il supremo magistrato, il podestà, coi giudici e notai del suo seguito; e che in tali condizioni durò fino al 1294, allorchè, al predominio di Pisa, Genova giunse a sostituire il proprio. In quel periodo dovette pertanto svolgersi l'attività legislativa del comune, poichè allora fu probabilmente più viva l'istanza alla determinazione scritta dei rapporti civili, specialmente di fronte al comune pisano, e di fronte alla esigenza di dettare con certezza le norme, che dovevano servire a un podestà forestiero nell'amministrazione della giustizia, e poichè allora gli elementi nuovi, così profondamente iniziati nell'opera delle leggi, prestarono pronti e vivi gli esempi e i modelli. Certo è che nel 1294, nell'atto di deliberare gli accordi col sovrano potere di Genova, il comune di Sassari riservava il rispetto ai suoi « statuta, consuetudines et constitutiones » [3]; ciò che fa presumere per allora l'esistenza di un corpo di statuti; mentre le numerose somiglianze degli statuti sassaresi del 1316 con gli statuti pisani dimostrano con certezza che la compilazione statutaria deve essere, sostanzialmente, anteriore al 1294. Il Satta-Branca ha inoltre richiamato molto opportunamente una sentenza sassarese dell'ottobre 1283,

(1) Ed. Tola, *Cod. della repubbl. Sass.*, Cagliari, 1850; *Cod. dipl. Sard.* I, 518 sgg.; Guarnerio in *Archivio glottologico italiano*, 1893, XIII, 1-124.

(2) Satta-Branca, *Il comune di Sassari nei secoli XIII e XIV*, Roma, 1885, p. 51 sgg. Serie di somiglianze: *Stat. Sass.* I, 70 = *Breve Pis. comm. 1286*, III, 48; *Sass.* I, 83 = *Br.* III, 44; *Sass.* I, 138 = *Br.* I, 165; *Sass.* I, 154 = *Br.* III, 63; *Sass.* III, 3, 12, 14, 17, 34, 35, 36, 47 = *Br.* III, 6, 28, 9, 48, 17, 15, 18, 35; *Sass.* III, 19 = *Br.* IV, 2.

(3) Tola, op. cit. a. 1294, I, 516-7.

edita dal Bonaini [1], dove l'ordinamento giudiziario e le forme procedurali si dimostrano in tanto perfetto accordo con le disposizioni degli statuti del 1316, da indurre l'opinione che fin d'allora sostanzialmente esistessero non soltanto nell'uso, ma anche nella loro redazione scritta. E a questo proposito si deve aggiungere un atto del Consiglio maggiore di Sassari, del 14 maggio 1283 [2], dove le forme della deliberazione, « perconto », presa dal Consiglio, con gli anziani, il podestà e il notaio, con l'assistenza di due testi, e sopratutto la nomina, fatta dagli anziani, dei « patrargi », destinati a tenere il possesso di una terra (« mandicare »), a nome e nell'interesse del comune, sono in così stretta concordanza con gli statuti sassaresi del 1316 [3] da riconfermare con ogni legittimità la presunzione che fossero fin dal 1283, nelle loro parti essenziali,

(1) Bonaini, *Statuti pisani*, I, 332.

(2) Arch. di Stato in Pisa, *Perg. S. Lorenzo alle Rivolte*, 14 maggio 1283 (*Carte Baille* della Universitaria di Cagliari, V, 2, c. 103): « In eterni Dei no-« mine, amen. Placuit antianis et maiori Consilio communis de Saxari, facto « perconto in Consilio more solito, quod si prior ecclesie Sancti Leonardi de « Saxari subiectus hospitali de Stangno habet ius aliquod in prato et posses-« sione posita in valle de Bosole, utatur eo iure suo, et ibi pro communi de « Saxari ponantur patrargi sive custodes et intrent in possessione et mandicent « pro communi de Saxari. et quod pro dicta ecclesia vel priore nullus de « Saxari debeat advocare pro dicta occasione vel pro dicta lite, ad penam li-« brarum centum denariorum eidem contrafacienti tollendam qualibet vice a « potestate communis de Saxari ad opus communis predicti. hec acta sunt in « Consilio suprascripti communis sub porticu domus Rengni de Saxari, presen-« tibus Cello et Simone nunciis suprascripti communis et aliis pluribus testibus « ad hoc, anno Domini ab incarnatione eius millesimo ducentesimo octuage-« simo tertio, indictione decima, pridie idus may, nolente domino Gottifredo « Samparte potestate suprascripti communis et nolente me Leopardo nottario « suprascripti communis. ego Leopardus quondam Benicase de Laiano impe-« ratoria dignitate iudex et nottarius predicta scripsi et firmavi existente pro « notario communis predicti pro communi Pisarum. in continenti antiani pre-« dicti communis eligerunt patrarghios et custodes predicte rei: Guantinum « Pennam procapalam iuravit suprascriptum officium facere more solito. Rai-« nerium nepotem Archiepiscopi iuravit suprascripto die. Gonnarium de Thena « sive Gunnaventum iuravit suprascripto die ».

(3) *Stat. Sass.* II, 140, integrati ora dallo Zirolia in *Studi Sassaresi*, 1902, II, 57.

pienamente in vigore. Senza dubbio le ripetute redazioni statutarie, e la riforma generale avvenuta nel 1316, dopo il trapasso al comune genovese, dovettero ampiamente modificare e allargare le materie e le forme di quei primi statuti, dettati nel tempo della prevalenza pisana; ma non tanto tuttavia da cancellare e spegnere la parentela che originariamente li strinse agli statuti pisani.

Anche Sassari, che fu sempre fortemente costituito a comune, ottenne la conferma delle sue leggi da parte dei re aragonesi (1), e durò poi sempre nella osservanza di esse. Anzi, di fronte al nuovo, oppressivo dominio feudale, avvenne che queste leggi, sorte e formate nel tempo meraviglioso del predominio commerciale, allorchè Pisa e Genova porgevano la spinta e l'esempio alle libere autonomie comunali, divennero col procedere del tempo il più saldo presidio contro le insidie dei nuovi governi; tanto che non solo a Iglesias e a Sassari durò il vigore della loro propria legislazione, ma questo vigore intese ad espandersi anche fuori dagli antichi confini; chè se anche non può essere totalmente ammesso che Alghero abbia ottenuto, nel 1355 (2), l'allargamento degli statuti sassaresi, resta tuttavia accertato che Castelsardo dimenticò presto i suoi vecchi statuti genovesi, che rappresentavano una elargizione signorile dei Doria (3), per accogliere la libera e provvida legislazione sassarese (4).

(1) Tola, op. cit. I, 512 sgg.

(2) Così lo Zirolia in *Studi Sassaresi*, II, 51. Ma la concessione ad Alghero dei privilegi e delle leggi sassaresi, fatta nel 1355, può anche indicare soltanto un allargamento delle prerogative delle città libere, di cui Sassari poteva rappresentare il prototipo, e non già l'estensione degli statuti, che per altre testimonianze non sembrano poi applicati ad Alghero. Così è da dire anche per Sanluri negli atti di pace del 1386 e 1388, dove sembrano allora ad essa estese ed allargate le franchigie e le leggi di Iglesias. Cf. Tola, op. cit. I, 818 a.

(3) Gli statuti di Castelgenovese, oggi Castelsardo, frammentariamente rinvenuti dal Bonazzi e diplomaticamente riprodotti dal Ciampoli (Sassari, 1899), furono editi dal Besta in *Archivio giuridico*, N. S. 1899, III, 295 sgg. Rappresentano uno statuto signorile, emanato sotto il governo di Galeotto Doria, intorno all'anno 1337; e si dimostrano composti non soltanto sotto l'influsso della legislazione genovese, ma altresì col sussidio della legislazione statutaria di Sardegna. Si vedano anche i documenti relativi a questi statuti, editi dallo Zirolia, *Statuti inediti di Castelgenovese*, 2ª ed., Sassari, 1901.

(4) Zirolia, *Studi Sassaresi*, II, 51. Un segno del decadimento degli an-

Se la perdita quasi generale della legislazione pisana di Sardegna non ci consente di valutare con certezza gli elementi penetrati per sua via entro la compagine del diritto sardo, di cui questi scarsi fonti offrono notizia e immagine; non può tuttavia non ammettersi, per quanto è dato di storicamente intravedere, che siano stati considerevolmente numerosi e intimamente trasformativi. Basta, infatti, prendere dinanzi il breve di Iglesias e gli statuti di Sassari, che ebbero versato più profondo e più largo l'influsso della legislazione pisana del secolo XIII, e metterli a confronto con le leggi sarde posteriori del secolo XIV, e principalmente coi frammenti degli statuti di Castelgenovese e con la *Carta de logu* di Arborea, per persuadersi di questa intima compenetrazione di elementi e di forme (1). Perchè la *Carta de logu* non è un isolato monumento legislativo, che riproduca la diretta immagine della consuetudine volgare, ma è essa stessa l'estremo prodotto, per quanto indipendente, di quel movimento giuridico, che la legislazione pisana aveva animato in Sardegna. Essa sorge, fondamentalmente, sulla base nuova del diritto comune, che la civiltà genovese e pisana vi aveva por-

tichi statuti di Castelgenovese si ha anche nel fatto che già, nel primo quarantennio del secolo XV, Nicolò Doria, ultimo signore della città, sentiva la necessità di emanare nuovi capitoli del porto di Castelgenovese, che sembrano per molti aspetti prescindere dalle forme e dalle disposizioni degli statuti del secolo XIV. I nuovi capitoli, perfettamente genuini, che appartengono al 6 luglio 1435, furono editi dallo SPANO, *Testo ed illustrazione di un codice cartaceo del secolo XV*, Cagliari, 1859, pp. 9–16 e ripubblicati, fra l'altro, dall'AMAT DI S. FILIPPO in *Miscellanea di storia italiana*, ser. III, 1903, VIII, 487 sgg.

(1) Segno qui una serie di concordanze fra il *Breve di Iglesias* e gli *Statuti Sassaresi* da un lato, e gli *Statuti di Castelsardo* e la *Carta de logu* dall'altra; concordanze che, insieme con altre, saranno altrove illustrate: 1. *Br. Igles.* III, 42 (cf. III, 11, 44); *St. Sass.* II, 26; *St. Castels.* cap. 48; *Carta de logu*, cap. 55. 2. *Br. Igl.* III, 4; *St. Sass.* II, 5; *St. Castels.* cap. 50; *Carta de logu*, cap. 55. 3. *Br. Igl.* III, 44; *St. Sass.* I, 93; *St. Castels.* capp. 52 e 53. 4. *Br. Igl.* III, 34; *St. Castels.* cap. 62. 5. *Br. Igles.* III, 16–17; *St. Castels.* capp. 152 e 153. 6. *Br. Igles.* II, 78–79; *St. Sass.* I, 90; *St. Castels.* capp. 154–156. 7. *Br. Igles.* I, 70; *St. Castels.* cap. 177; *Carta de logu*, cap. 112. 8. *Br. Igles.* I, 34 in fine; *St. Sass.* I, 37; *St. Castels.* cap. 203. 9. *Br. Igles.* II, 18, 48; *St. Sass.* I, 42, 63; *St. Castels.* cap. 212. 10. *St. Sass.* I, 79, 41, 63, 58; *St. Castels.* capp. 214, 215, 220, 223.

tato, e sugli anteriori modelli legislativi, che avevano fatto alitare fin qui il fuoco del diritto statutario italiano. E par certo che la *Carta de logu* si giovi direttamente non soltanto degli statuti sassaresi, ma anche del breve di Iglesias; mentre che gli statuti di Castelgenovese, anch'essi sortiti sulla base precipua di questi testi, rappresentano senza dubbio una fonte immediata della legislazione arborense.

Ora tutto ciò sembra apertamente dichiarato e giustificato se si pon mente ad una considerazione storica di rilevantissima importanza. I giudici di Arborea, nella titanica lotta durata contro l'invasione aragonese, per tutto quasi l'ultimo quarantennio del secolo decimoquarto, conseguirono e tennero, in massima parte, il dominio di quelle terre, che avevano veduto fiorire la nuova legislazione pisana. Iglesias, Sassari, Domusnovas, Terranuova e Orosei erano rimaste per lunghi anni soggette alla dominazione arborense, insieme con Bosa e Castelgenovese e con la massima parte degli antichi giudicati di Cagliari, Gallura e Logudoro; e quivi senza dubbio, nell'esempio civile dei vantaggi della nuova legislazione, anche il vecchio giudicato arborense aveva sentito vigorosa la vocazione dei nuovi tempi verso la codificazione. Innanzi al cadere del secolo decimoquarto quella vocazione era pienamente appagata dalla *Carta de logu de Arborea*; e non è a meravigliare che le leggi pisane e genovesi abbiano più volte direttamente offerto il modello e gli elementi al nuovo testo legislativo. Disgraziatamente il riscontro non può essere oggi compiuto se non per gli statuti di Iglesias e di Sassari, e in parte per quelli di Castelgenovese; e mancano sopratutto la *Carta de logu* del giudicato cagliaritano e quella di Gallura, opere comprese nell'ámbito della legislazione pisana, che, raccogliendo anche le consuetudini locali di Sardegna, dovettero essere per materia e per contenuto più prossime all'indole della legislazione arborense. Ma se non può essere data, in queste condizioni, una esatta valutazione di tutte le conseguenze storiche della legislazione pisana in Sardegna, non è tolto così di intravederne, almeno di scorcio, il solido e indistruttibile rilievo.

ARRIGO SOLMI.

LE MINIATURE

CHE ILLUSTRANO IL CARME DI PIETRO DA EBOLI

NEL COD. 120 DELLA BIBLIOTECA DI BERNA

Del carme di Pietro da Eboli non si aveva notizia prima che Samuele Engel, assessore del Senato accademico del Cantone di Berna, lo avesse tratto dal codice miniato della biblioteca pubblica di quella capitale, l'unico che si conosca, e stampato a Basilea nel 1746 per i tipi di Emanuele Thurnis (1). Su questa edizione fu fatta la seconda nella raccolta del Gravier nel 1770 (2) e la terza in quella del Del Re nel 1845 (3); ma poichè nè l'uno nè l'altro dei due raccoglitori avevano avuto agio di collazionare il codice, le loro furono semplici riproduzioni, almeno per ciò che riguarda il testo.

Una quarta edizione fu poi pubblicata a Lipsia nel 1874 dal compianto e benemerito Eduardo Winkelmann, nell'occasione del giubileo cattedratico di Giorgio Waitz; questa volta collazionando il codice e dandoci, oltre a parecchie correzioni, tre distici nuovi che l'Engel aveva saltati (4).

(1) PETRI DE EBULO *Carmen de motibus Siculis* &c. *Nunc primum e msc. codice bibliothecae publicae Bernensis erutum, notisque cum criticis tum historicis illustratum cum figuris edidit* SAMUEL ENGEL &c., Basileae, typis Emanuelis Thurnisii, MDCCXLVI.

(2) *Raccolta di tutti i più rinomati scrittori dell' istoria generale del Regno di Napoli* &c., tomo undecimo, Napoli, nella stamperia di Giovanni Gravier, MDCCLXX. Non so perchè il Winkelmann dica questo volume: « decimosesto » e soggiunga in nota: « Ein im Uebrigen ganz gleiches Exemplar dieses Bandes in der « Göttinger Bibliothek ist auf dem Titel als Tomo undecimo bezeichnet ».

(3) *Cronisti e scrittori sincroni napoletani editi ed inediti* pubblicati da GIUSEPPE DEL RE, Napoli, 1845, I, 403-456.

(4) *Des Magisters* PETRUS DE EBULO, *Liber ad honorem Augusti. Nach der Originalhandschrift für akademische Uebungen*, herausgegeben von ED. WINKEL-

Il carme di Pietro da Eboli è una fonte storica di primissimo ordine; non perchè narri con diligenza, con verità, con imparzialità, che anzi per molte cose è certamente il contrario, ma perchè è la voce del partito che sosteneva Arrigo VI contrastando al nazionale che aveva portato al trono di Sicilia Tancredi. La celebre *Epistola* di Ugo Falcando (1) forma in certo modo, non narrando, ma descrivendo e imprecando, un contrapposto al carme di Pietro, che è una delle fonti più apprezzate e più studiate dai molti che si occuparono e si occupano tuttodì in Italia e fuori della storia della casa Hohenstaufen; parecchi, anzi, ne fecero oggetto di studio speciale, come, per citarne qualcuno, il Block in Germania e il Bigoni in Italia (2).

Il carme di Pietro da Eboli è, tuttavia, imperfettamente conosciuto e una nuova edizione, che riproducesse le miniature del codice di Berna, riuscirebbe a soddisfare a una vera necessità. Questo codice, di mm. 337 × 200, porta il n. 120 e comprende parecchie scritture, l'ultima delle quali è il poema di Pietro. In tutto contiene carte cenquarantotto, delle quali la 94 e l'ultima sono bianche, e la 144 è mutila per una lacerazione che ne asportò circa la metà in senso trasversale. Di una carta che manca affatto, tra quelle che ora portano i numeri 131 e 132, resta un piccolo frammento del quale parlerò a suo luogo. Questa carta doveva mancare da lungo tempo,

MANN, Leipzig, 1874. Il poema di P. da Eboli nel codice non ha titolo alcuno. A quello troppo lungo foggiato dall'Engel, il Winkelmann sostituì l'altro più semplice di *Liber ad honorem Augusti* ricavato da una specie d' invocazione che si legge in fine del poema e che incomincia così: «Ego magister Petrus de «Ebulo servus imperatoris hunc librum ad honorem Augusti com- «posui &c.». Il *Carmen de motibus Siculis* e il *Liber ad honorem Augusti* sono dunque la stessa cosa, ed io lo avverto perchè alcuno non creda, come qualche volta è avvenuto, che siano due opere diverse.

(1) *La Historia o Liber de regno Sicilie e la Epistola ad Petrum Panormitane ecclesie thesaurarium* di UGO FALCANDO, nuova ediz. sui codd. della bibl. Naz. di Parigi, curata da me tra le *Fonti per la storia d' Italia*, pubblicate dall' Istituto Storico Italiano, n. 22.

(2) PAUL BLOCK, *Zur Kritik des Petrus de Ebulo.* Inauguraldissert., Prenzlau, 1883. GUIDO BIGONI, *Una fonte per la storia del regno di Sicilia* &c., Genova, 1901.

e certamente prima dell' Engel e prima che un bibliotecario in tempo recentissimo procedesse alla numerazione delle carte, nella quale non vi è alcuna interruzione.

Il poema di Pietro va dalla c. 95 alla 147, ma le carte che lo contengono hanno una seconda numerazione a piè di pagina, pure recentissima, a matita e in parecchi luoghi poco visibile. Questa adottò il Winkelmann; ma io indicherò le carte con due numeri: quello della numerazione propria che va da 2 a 54, poichè il n. 1 è dato alla c. 94 bianca, e quello della numerazione generale, che rende più agevole qualunque riscontro.

Il poema e le miniature sono disposti in una maniera singolare. Sul *recto* della prima carta scritta (2-*95*) vi è una prima miniatura (la cui rappresentazione è estranea al contenuto del testo), che serve come di frontispizio; sul *verso* incomincia il poema, poi sul *recto* della carta seconda (3-*96*) si trova un'altra miniatura e sul *verso* segue il poema e così di seguito, onde dovunque si apra il codice, si trova la facciata a destra con miniatura e quella a sinistra col testo, e per lo più testo e figure corrispondono in modo che queste in ogni carta sono illustrazioni di quello che si legge a sinistra.

Io lascio da parte, per ora, ogni discussione intorno al testo e alle questioni che ne derivano; intorno al tempo in cui il poema fu dettato; intorno al codice, cioè, se sia autografo in tutto o in parte e se lo stesso Pietro sia stato autore delle miniature: questioni discusse da altri e, secondo me, non sempre bene; affermo, però, che le miniature e le iscrizioni che le spiegano, sono per molti riguardi importantissime e completano e illustrano notizie di luoghi e di persone dei quali buon numero non mentovati nel testo. Dirò anzi di più, nè l'affermazione sembri arrischiata, che, considerando l' opera di Pietro come fonte storica, le miniature sono più interessanti del testo, del quale forniscono notizie più precise e determinate. L' importanza di siffatte miniature fu avvertita dall' Engel, il quale, oltre a parecchi accenni che ne diede e che sparse qua e là nelle note, ne riprodusse alcune nel miglior modo ch'ei potè coi mezzi d'allora. Queste stesse riprodusse il Del Re, forse valendosi degli stessi rami, o per lo meno lucidandoli. L' Engel, però, non fu felice nella scelta, nè sotto il riguardo artistico, nè

sotto lo storico. La miniatura della carta 46–*139* pose per prima, e scelse poi quelle delle carte 3–*96*, 6–*99*, 9–*102*, 10–*103*, 12–*105*, 43–*136*, 44–*137* del codice, disponendole in ordine arbitrario e numerandole con cifre arabiche da 1 a 8. Lo stesso fece il Del Re, alterandone alquanto l'ordine, non so per quale motivo; ma alla prima dell'Engel diede la denominazione di *frontespizio* e, cominciando la numerazione con cifre romane dalla seconda, divise in due quelle che nell'Engel portano i numeri 2 e 8, onde le tavole diventarono dieci. Queste corrispondenze saranno rese evidenti dal quadro seguente:

Engel	Del Re	Codice
tav. 1	*frontespizio*	carta 46–*139*
» 2	I–II	» 3–*96*
» 3	IV	» 9–*102*
» 4	III	» 6–*99*
» 5	VI	» 12–*105*
» 6	V	» 10–*103*
» 7	VII	» 43–*136*
» 8	VIII–IX	» 44–*137*

Anche il Winkelmann comprese quanto siffatte miniature fossero importanti, ma non potendo far di meglio, ne pubblicò una certa descrizione (*Beschreibung der Bilder*) troppo sommaria invero, insufficiente a darne idea, anche approssimativa, e con parecchie inesattezze. La futura edizione del carme di Pietro da Eboli, se vorrà essere definitiva, dovrà riprodurre tutte le miniature e portare al testo altre correzioni. Questa io ho proposto all'Istituto Storico Italiano che si accinge all'impresa mercè l'aiuto straordinariamente concesso dal Ministero dell'Istruzione pubblica, il quale intese quanto importasse che una fonte storica di prim'ordine, che è a un tempo un'opera d'arte italiana, vedesse la luce degnamente in Italia.

Ma intanto, poichè per l'opera dell'Istituto Storico e per la cortesia del dott. Mulinen, direttore della biblioteca di Berna, mi fu dato di studiare il codice prezioso, io mi affretto a pubblicare questo studio sulle cinquantatre miniature: studio che io feci col proposito di darne una descrizione più esatta e completa, la quale

renderà, spero, evidente il vantaggio grandissimo che potrà trarsi dalla nuova edizione, come io l'ho concepita e come mi accingo a prepararla.

Entro subito nella rassegna, riserbandomi in fine alcune considerazioni d'ordine generale; ma avverto sin da ora che nel codice le iscrizioni le quali spiegano le figure sono in rosso quasi tutte, e quasi tutte della stessa mano. Le poche di mano diversa (non sempre la stessa), sono in nero.

DESCRIZIONE.

Carta 2–95.

Contiene tre figure disegnate sul lato sinistro e rappresentanti, secondo le rispettive leggende, Virgilio, Lucano, Ovidio, recanti ciascuno un rotulo svolto. Nel rotulo tenuto da Virgilio si legge il verso iniziale dell'*Eneide* e il 490 del lib. II delle *Georgiche*:

Felix qui potuit rerum cognoscere causas;

in quello di Lucano sta scritto il primo verso della *Farsaglia* e l'esametro:

Lucanum queras qui Martis prelia dicet;

in quello di Ovidio leggesi il primo delle *Metamorfosi* e il 653 dell'*Ars amandi*:

Munera, crede mihi, capiunt hominesque deosque.

Il Winkelmann afferma che il secondo verso di ciascuno dei tre distici sia di mano posteriore, e in questo ha ragione; ha torto, però, nel dire che le tre figure sieno genuflesse (« kniebeugend »): esse invece appaiono in atto di camminare. Questo foglio è assai sciupato, forse perchè in origine era il primo del codice e privo di custodia; vi si notano tracce di parole illeggibili, specialmente tra le due prime figure, e accanto alla terza. La scritta che in parte vedesi ancora a piè del foglio, è certamente molto posteriore e apparisce raschiata di proposito; pare che sia stato un nome proprio, forse di uno dei possessori del codice.

Carta 3-96.

Corrisponde alla tav. 2 dell'edizione Engel, I e II di quella del Del Re. Le figure, delle quali il Winkelmann riportò le leggende, ma non dette la descrizione, sono le seguenti: 1ª, Dux Rogerius, a capo scoperto, a cavallo, con stendardo e scudo. 2ª, Idem dux ungitur in regem a papa Calixto. Il duca con tunica e manto riceve in piedi l'unzione papale. 3ª, Idem rex accepit Albidiam. Il re a cavallo, con manto e corona e un globo crocesignato nella destra, tiene nella sinistra un ramo che presenta ad Albidia seduta, la quale lo riceve con ambe le mani. 4ª, Hic sepelitur Albidia cum filiis. Si veggono nella tomba tre figure supine, delle quali la prima coronata, coperte tutte da un drappo. 5ª, Idem rex Rogerius duxit secundo Sibiliam in uxorem. Anche qui il re Ruggiero è raffigurato come nella figura 3ª, e anche qui presenta un ramo a Sibilia, la quale, però, a differenza di Albidia, viene incontro allo sposo a cavallo e incoronata. Dopo aver riprodotta questa leggenda, il Winkelmann soggiunge: « wie bei Albidia durch Ueberreichnung « eines Pfauenwedels (oder Palmenzweigs?) »; ma parmi, all'aspetto, che l'oggetto portato dal re non possa essere un ventaglio, come è certamente quello della seconda figura della c. 4-97 e quello della figura ultima della c. 19-112; ma se pure lo è, perchè dirlo di penne di pavone? Ed è verosimile che lo sposo, nel contrarre le nozze, presenti alla sposa un ventaglio? 6ª, Hic sepelitur Sebilia aborciens. La tomba è sotto un castello munito di torri, sulla maggiore delle quali è una macchina guerresca per scagliare proiettili, formata da una lunga asta in bilico sopra un fulcro e recante da un capo sospesa una borsa, che qui vedesi vuota e sciolta, nella quale collocavansi sassi o altro da lanciare, dall'altro capo molte funi che tese davano la forza pel lancio. La chiamerò anche in seguito, dove la rappresentazione di questo strumento guerresco ricorre, macchina da lanciare, non potendo darne il nome particolare. Dal soffitto pende una lampada; la figura della regina è incoronata e il corpo è coperto di un drappo. 7ª, Rex Rogerius terciam duxit uxorem nomine Beatricem. Entrambe

le figure sono a cavallo e incoronate; ma qui nè il re presenta il ramo, come nelle figure 3ª e 5ª, nè tiene il globo con la croce che è invece nella destra di Beatrice. 8ª, Regina Beatrix genuit Constantiam. Beatrice è seduta e allatta la bambina che è incoronata come la madre. 9ª, Hic sepelitur [rex cum u]xore. Leggenda molto sbiadita. Delle parole fra parentesi restano appena le tracce. Nella tomba si vede la sola figura del re supina con corona e drappo sul corpo, come nelle figure 4ª e 6ª. Dal soffitto pendono tre lampade. 10ª-11ª, Regina Constantia-Rex Henricus; la prima porge un anello; il secondo ha nella destra il globo crocesignato, nella sinistra un bastone o scettro sormontato da tre pallottoline. Entrambi portano tunica, manto e corona. 12ª, Dum rex et regina in Alemanniam irent papa Lucius [bene]dixit eis. Il Winkelmann aveva notato che quattro lettere avanti « dixit » sono illeggibili; ma che l' Engel aveva letto « vale ». A me pare, invece, che restino le tracce di « bene dixit », ossia l'abbreviatura bn̄. E infatti il papa nella figura mi pare più in atto di benedire che di salutare, e la benedizione più che il saluto conveniva al pontefice. In quanto all' errore notato dal Bigoni, il quale, citando l'Amari (1) e il Cipolla (2), ricorda che quando le nozze furono celebrate, nel gennaio 1186, era papa Urbano III e che Lucio III era morto a' 25 novembre 1185, non è questo il luogo di parlarne. La figura rappresenta il re Arrigo e Costanza a cavallo incoronati e seguiti da gente a cavallo a capo scoperto. Il papa tiene in alto la destra e, come mi sembra, in atto di benedire.

Carta 4-97.

È divisa in due sezioni orizzontali. La superiore è suddivisa in sei, non in cinque archi, come scrisse il Winkelmann. I primi cinque archi, a sinistra, sono sormontati da altrettante torri ove sono collocate delle macchine da lanciare, il sesto arco trovasi sotto il campanile della cappella regia. Nel primo arco è un Achim

(1) *Sulla data degli sponsali fra Enrico VI e Costanza* negli *Atti della R. Accad. dei Lincei*, ser. II, II, 409.

(2) *Compendio della storia politica di Verona*, Verona, 1900, p. 123.

medicus con barba e turbante, seduto su uno sgabello: egli guarda contro luce un vaso trasparente; nel secondo vedesi Rex W. egrotans a letto, coronato, e una donna che agita su di lui un ventaglio; ma letto e corpo della donna sono compresi in parte nel terzo arco, dove è un Astrologus, barbato e col turbante in capo, il quale sta seduto a pie' del letto e regge con la destra un libro e con la sinistra, sospeso a una catenella, uno strumento che pare un quadrante di orologio ed è certamente un astrolabio; in alto, dove l'astrologo ha rivolto lo sguardo, è disegnato il sole. Nel quarto arco, sul quale sta la leggenda: Planctus eiusdem regis defuncti, si vede il cadavere del re Guglielmo incoronato e ricoperto del solito drappo, e alcune donne che piangono, fra le quali la regina innanzi a tutte distinta per la corona che reca in capo. Nel quinto arco, poi, è la Cappella regia con un altare sul quale è un calice coperto da una pezzuola (purificatoio) e una croce a doppia traversa; a un'asta orizzontale fra le due colonne sono sospese tre lampade. Nel sesto, finalmente, pendono le corde delle campane che sono sopra l'arco, come già dissi.

La sezione inferiore è suddivisa in tre archi più grandi dei precedenti. Nel primo da sinistra è il Populus Panormi rappresentato da dodici figure; nel secondo i Comites et barones, nove figure, e nel terzo quattro Domini Curie che il Winkelmann dice probabilmente vescovi, forse perchè portano manti e certi berrettoni che in queste miniature hanno per solito i dignitari ecclesiastici. È da notare che quattro delle dodici figure del « Po« pulus Panormi », e precisamente le ultime, sembrano avere in capo un turbante, a differenza delle altre di questo e del secondo arco che sono a capo scoperto: tutte poi sono atteggiate a mestizia.

Carta 5-98.

Il Winkelmann chiama questo foglio « Fortsetzung des vorigen « Bildes » forse perchè come il precedente rappresenta il dolore della città di Palermo per la morte di Guglielmo II; ma la cappella regia che qui è nuovamente rappresentata, è una ripetizione e non un seguito, e il giardino Genoardo, a più di mezzo chilometro dalla città, non poteva essere considerato a rigore come seguito del

palazzo reale. Questa carta è divisa in due sezioni orizzontali; la superiore è suddivisa in due parti: quella a sinistra, un po' più grande dell'altra, è formata da quattro divisioni quasi quadrate, delle quali, la prima contiene il Viridarium Genoard con piante e animali esotici; la seconda nove figure in atto di dolore, con la scritta: Civitas Panormi lugens super occasu speciosi; la terza un gruppo di sette persone sul quale sta scritto: Ideisini; la quarta un altro gruppo di dodici sul quale si legge: Cassarum. Nella parte destra di questa sezione si vede di nuovo la cappella regia. In alto, le mura esterne turrite, fra le quali s'innalza il campanile contenente sei campane comprese in altrettanti archi sovrapposti l'uno all'altro, scemanti di ampiezza a misura che s'innalzano e sormontati al sommo da una croce. Sotto le mura si vedono due archi: da quello a sinistra, girato a tutto sesto, pendono due grandi lampade; a quello di destra, formato a sesto acuto, stanno sospese due piccole lampade al disopra di un altare sul quale, come nel foglio precedente, trovasi il calice e la croce a doppia traversa; presso l'altare stanno due grandi candelieri con ceri accesi.

La sezione inferiore è suddivisa in tre parti: nella prima sono dieci figure, una di uomo barbuto, alcune di donne coi capelli sciolti e tre, le più in alto, che sembrano tonsurate; la figura inferiore, che mi par notevole per correttezza di disegno, ha le mani in testa quasi in atto di sciogliere le trecce. Su questo quadrato leggiamo la parola Alza. Nella seconda parte un altro gruppo di quattro figure barbute e con turbante rappresenta lo Scerarcadium; nella terza, finalmente, trovasi il Castrum maris con torri e macchine da lanciare. Sul dinnanzi, fra la prima e la seconda parte di questa sezione, si vede il Portus Panormi raffigurato da un arco chiuso da una grossa catena.

Nella descrizione di questa carta fatta dal Winkelmann sono molte cose da osservare e da correggere. « Ideisini », « Cassarum », « Alza », « Scerarcadium » sono nomi di contrade o regioni di Palermo [1]; ma non è esatto che la leggenda: « Civitas Panormi

(1) I nomi: « Cassarum », « Alza » (Kalsa o Khalesa) e « Scerarcadium » (Seralcadi) sono troppo noti. « Ideisini » pare erronea trascrizione di « De-

« lugens super occasu speciosi » stia, forse, come intestazione della carta intera, poichè questo quadrato è nettamente diviso da quello del « Viridarium » della cappella reale e poi dai quadrati dell'« Ideisini » e del « Cassarum ». Nè è esatto che il gruppo chiamato « Ideisini » sia rappresentato da figure « mit Turban « doch ohne Barth ». Questo è abbastanza sbiadito; ma non mi pare dubbio che due delle figure, quelle più a sinistra, abbiano barba: delle altre cinque, quattro sono di fanciulli ed una indubbiamente di donna.

Carta 6-99.

Corrispondente alla tav. 4 dell'Engel, III del Del Re. Divisa in quattro sezioni o quadrilateri: quelle di sinistra un po' più strette di quelle di destra. Nel quadrato superiore di sinistra è raffigurato il Comes Tancredus nano e con la faccia bruttissima che pare sia stata poi impiastricciata di colore, onde non se ne possono più distinguere i lineamenti. A questa sezione si collega il quadrato inferiore pure di sinistra, nel quale il Vulgus petit Tancredum. Il volgo è rappresentato da nove figure, delle quali alcune portano scuri, che levano gli occhi e le mani in alto, cioè verso Tancredi.

Nel quadrato superiore di destra si vede la figura del Comes Rogerius bella e signorile, seduta sopra un elegante sgabello; nell'inferiore un altro gruppo di quattro persone, armate di spada, pare che acclamino il conte Ruggiero soprastante. La leggenda dice infatti: Milites comitem Rogerium, dove pare siasi voluto sottintendere il verbo « petit » con evidente sconcordanza grammaticale.

« nisinni » (Ain Scindi o Ainisindi), nome di una fonte presso Palermo e che davasi anche, come oggi, alla contrada. Ma non parmi possa confondersi con la via Divisi, come fa il Bigoni, non so su quale fondamento. La via Divisi nell'interno della città vecchia è molto lontana dalla fonte e dalla contrada Denisinni, che sta all'esterno, tra i palagi della Cuba e della Zisa. In un documento del sec. XIV (cf. Garufi, *Documenti* &c. p. 193) il nome è scritto « Deysin » in una forma simile a questa del cod. di Berna.

Carta 7-*100*.

In alto un cerchio stellato col sole tramontante e la luna sorgente vuol figurare la notte nel suo principio. Nel mezzo il vicecancelliere Matteo (che il poeta chiama quasi sempre « bigamus « sacerdos ») seguíto da tre uomini tonsurati, tutti a cavallo a mule; dei tre, uno pare che porti un libro e un altro un rotulo; la cavalcata è preceduta da quattro fanciulli. La scritta dice: Sole inclinato bigamus sacerdos ivit ad domum Panormitani archiepiscopi; in basso, poi, è il palazzo arcivescovile. Un servo sulla porta tiene per la briglia la mula o asina del vicecancelliere. Sotto un arco trilobato vedesi la figura di Matteo in piedi con la mano stesa, e quella del presule Gualtiero, con mitria, seduto e in atto di stendere la mano verso l' interlocutore. Fra i due è un tavolino sul quale pare stia un libro aperto. Sulla figura dell'arcivescovo è scritto: Gulterius famosus presul; su quella di Matteo: Bigamus sacerdos deierans ortatur pro Tancredo. Il Winkelmann descrivendo a suo modo questa figura, legge nella iscrizione « desiderans » e poi soggiunge in nota : « d'ierās, « *cod.*; deliberans? », ma non so intendere d' onde e perchè gli sia nata tanta difficoltà. Nell' originale mancano affatto gli elementi delle sillabe sid o lib per poter leggere « desiderans » o « deli- « berans »; ma la d' (che qui non posso riprodurre altrimenti) è l' abbreviatura normale di de; il resto della parola è indubbiamente ierans. Era dunque ovvio leggere, come io faccio: « deierans » (« dejerans) », tanto più che l' atto della mano potrebbe essere quello di un giuramento, specialmente se, come può farmi supporre il confronto con altre figure (cf. c. 43-*136*), sul tavolino si trova un libro, che potrebbe essere un vangelo. Parmi adunque che il giuramento, o lo spergiuro, convenga al disegno più del desiderio o della deliberazione che non so a chi o a che cosa si potrebbe riferire.

Carta 8-*101*.

Divisa in due sezioni orizzontali. Nella superiore quattro archi: dentro il primo a sinistra due uomini seduti in atto di scrivere come quelli degli altri tre archi, a capo scoverto e con folta

barba. La leggenda li chiama: Notarii greci; dentro il secondo arco due con barba e turbante: Notarii saraceni; nel terzo due sbarbati: Notarii latini; nell'ultimo il Bigamus nocte scribens Tancredo al lume di un cero che arde infisso in un alto candeliere posato a terra.

La sezione inferiore presenta per tre volte, fra due alberi che vogliono indicare un sentiero campestre, il Cursor bigami. La prima volta il cursore, fermo in piedi con la mazza poggiata all'albero, si reca alla bocca una specie di brocca sferica a due anse, per le quali, assicurata a corda o cinghia, si portava ad armacollo; la seconda volta egli cammina appoggiandosi a una grossa mazza; la terza, sta in ginocchio sopra i gradini di un alto soglio porgendo al re Tancredi la lettera di Matteo. Sulle tre figure del messo è ripetuta sempre la leggenda: Cursor bigami e sul capo di Tancredi, effigiato, come sempre, bruttissimo, sta scritto: Tancredus recipit litteras bigami.

Carta 9-*102*.

Corrispondente alla tav. 3 dell'Engel, IV del Del Re. Sull'alto si trova una leggenda che si riferisce a tutto il foglio: Quando Tancredus usurpavit sibi regni coronam. La carta è divisa in quattro sezioni in senso orizzontale. Nella superiore si veggono a sinistra due fanciulli su piccoli cavalli e sui quali sta scritto: Isti sunt filii Tancredi. Poi Tancredi a cavallo con tunica e clamide affibbiata dinnanzi al petto, tenendo nella sinistra un ramo di palma, e in capo una sorta di berrettone che vorrebbe forse essere elmo o corona con due pendagli (cf. cc. 14-*107*, 15-*108* &c.) sormontato da un uccello, che non credo possa prendersi per un'aquila monocipite, come parve al Bigoni, affidandosi alla riproduzione del Del Re [1]. Un uccello simile sta sul capo del cavallo. Tancredi è preceduto da due scudieri reggenti, l'uno, a sinistra, uno spadone, l'altro, a destra, un'insegna, che io non saprei chiamare, come il Winkelmann, stendardo o,

(1) Op. cit. p. 57, nota 2.

come il Bigoni, labaro [1], ma che è veramente di una forma singolare. È un triangolo sopra un'asta sormontato da un uccello simile a quelli posati sul capo di Tancredi e del suo cavallo, e che, come gli altri due, è rivolto indietro, in senso inverso al cammino della cavalcata. Dalla base del triangolo scendono sei pendagli a foggia di pallottoline, e nel centro si vede un cerchietto. Non so se possa dirsi che questa insegna abbia carattere orientale, come afferma il Bigoni [2]. Cavalcano su mule, dinnanzi agli scudieri, due uomini coperti il capo di alto berrettone, vestiti di tunica e di manto; quello di destra, sul quale sta scritto Bigamus sacerdos, regge con la sinistra un disco crocesignato. Non mi par dubbio che entrambi sieno vescovi, come osserva il Winkelmann.

La seconda sezione porta per leggenda: Triumphus spurii regis, la quale pare si riferisca a tutto il resto della tavola. Precede un gruppo di cinque uomini con turbante, come tutte le figure di questa sezione, e armati di lancia; seguono cinque musici, tre dei quali, nel mezzo, battono con mazze ricurve su certi timballi che recano appesi con cinghie al collo, i due ultimi suonano piatti.

Nella terza zona vedonsi tre scudieri, a capo scoverto, addestranti tre cavalli bardati, mentre a sinistra altri tre musici, coperti il capo di turbante, danno fiato alle trombe.

La quarta sezione, finalmente, contiene cinque arcieri, dal capo coperto di cappelli con falde e molto appuntiti, in atto di tendere gli archi. Il primo di essi regge un grande arco; tutti portano legata alla cintura la faretra carica di dardi.

La composizione di questa carta rappresenta un trionfo e dovrebbe essere guardata dal basso in alto per seguire l'ordine della sfilata, la quale si apre con gli arcieri; seguono i cavalieri, poi le trombe che precedono i fanti, e poi, dopo altri suonatori, la corte e il re coi figliuoli.

(1) Op. e loc. cit.

(2) In Appendice, dove riporta tradotta la descrizione del Winkelmann, op. cit. p. 57, nota 2.

Carta 10-*103*.

Corrispondente alla tav. 6 dell' Engel, v del Del Re. Questa carta è divisa in tre sezioni orizzontali. Nella prima vedesi a sinistra Tancredi incoronato caduto da cavallo e sopra sta scritto: Fortuna Tancredi; a destra una figura di nano con due facce, una di vecchio con barba e corona turrita, l'altra di fanciullo. Vi si legge sopra: Tancredus facie senex statura puellus[1]. Tutte le figure di questa carta, ma singolarmente questa, si possono considerare come vere caricature. Il Winkelmann intorno a questa figura annota: « Als kleines Männ- « chen mit Januskopf », con poca esattezza e senza cogliere lo spirito della caricatura.

La seconda sezione presenta un maestro Ursone che spiega una sua strana teoria sugli aborti[2] a un giovine, adducendogli l'esempio d'una pecora. La leggenda, infatti, così dice: Querenti mihi causam de modicitate corporis Tancredi quod aborsum fuerit eius corpus, magister Urso aborcientem ovem ducit in exemplum.

La terza sezione presenta tre figure di donne: la prima a destra, distesa sopra un letto, è la Mater Tancredi; la seconda, a' piedi del letto, tiene un bambino in fasce e lo mostra a una terza donna che rialzando un lembo della veste, pare che voglia coprirsi il volto. Sulla donna che tiene il bambino sta scritto: Hec ostendit Tancredulum; sull' altra: Hec viso abortivo stupet. Il Winkelmann, a proposito di quest' ultima figura, soggiunge: « eine « weinende Frau, wohl die Hebamme ». Piangente non credo, perchè non ne sarebbe stato il caso; l'atteggiamento è piuttosto di stupore o di ribrezzo, non di dolore, e con quel lembo di veste che rialza, mi pare che la donna voglia coprirsi il volto, non asciugar

(1) Cf. i versi 208-211 del poema:

Embrion infelix et detestabile monstrum,
. . . . . .
Corpore te geminas, brevis athome, semper in uno,
Nam puer a tergo vivis, ab ore senex.

(2) Quanto sia strana si vede confrontando il testo, vv. 215-233.

lacrime; ma poi, perchè questa deve essere sicuramente la levatrice? La levatrice è piuttosto figurata nella donna che tiene il bambino e che pare venga via dal letto della puerpera; nè so in che modo questa possa presentare il neonato alla madre, come annota il Winkelmann, volgendole le spalle. Dalla disposizione delle figure mi pare evidente che la levatrice presenti il mostriciattolo all'altra donna che stupisce in vederlo (1). Volendo seguire l'ordine cronologico, le tre sezioni di questa miniatura, rappresentanti nella leggenda ostile la vita di Tancredi, debbono osservarsi in ordine inverso, cioè partendo dal basso.

Carta 11-*104*.

Rappresenta un castello sormontato e circondato da torri, sulla più alta delle quali stanno appesi tre scudi con croce, e un quarto scudo si vede sulla torre di destra. Sulla prima torre si nota una macchina da lanciare, alla quale si appressa Tancredi effigiato con la faccia da scimia, come quasi sempre, e incoronato. Sul suo capo sta la scritta: Simia factus rex. Sopra i merli della torre più alta, si legge la parola: Castrum seguíta da un'altra che probabilmente dava il nome del castello e che è completamente abrasa. Nell'interno del castello sta il Comes Rogerius Andrie di bello aspetto con folta barba, seduto su uno sgabello di elegante fattura e con ambo i piedi legati per due anelli a due catene che poi, attortigliate in una, sono infisse al muro. Dall'alto della torre un carceriere cala al prigioniero un pane a forma di anello (2) e un secchio d'acqua.

Carta 12-*105*.

Corrispondente alla tav. 5 dell'Engel, VI del Del Re. Sull'alto sta scritto: Quando imperator Henricus venit Romam et a Celestino papa coronatus est. Questa carta è divisa

(1) Chiunque potrà accertarsi di ciò che dico consultando le tavole dell'Engel o del Del Re, nelle quali le linee generali e l'atteggiamento delle figure sono riprodotte con sufficiente esattezza.

(2) Specie di ciambella che in dialetto siciliano si chiama « vucciddatu » e che è di uso comunissimo specialmente nell'Italia meridionale. Questa stessa forma di pane è rappresentata nella c. 32-*125*, fig. 1ª, dove il cursore ne porta due.

in cinque sezioni orizzontali. Nella superiore è una serie di torri e sulla terza da sinistra sta scritto in lettere maiuscole: ROMA. La torre di mezzo è ricoperta da uno sgorbio posteriore, che pare un capriccio di bambino.

Nella seconda sezione è l'Imperator a cavallo con manto e corona, reggente con la sinistra il globo crocesignato e preceduto da un portastendardo pure a cavallo (lo stendardo è a forma di fiamma a due punte) e seguíto da cavalieri tutti a capo scoperto, come il portastendardo.

La terza sezione è suddivisa in cinque archi: nel primo un cavaliere al galoppo recante un bastone gigliato; nel secondo l'Imperator con tunica e manto, ma a capo scoperto, tendente la destra al papa che si trova sotto il terzo arco e su cui sta scritto: Papa Celestinus. Nel quarto arco, sul quale si legge: Ecclesia beati Petri, è un altare con calice e quattro candelieri; nel quinto una lampada pendente, simile a quella che sta appesa all'arcata sovrastante l'altare e ad altra che pende fra gli ultimi due archi sopra l'ultima colonna.

La quarta e la quinta sezione presentano il gruppo dell'imperatore e del papa ripetuto sei volte e in varii atteggiamenti; nel primo il papa versa da un'anfora il crisma nelle mani di Arrigo; nel secondo gli unge le braccia dell'olio santo contenuto in una specie di ampolla; nel terzo gli presenta una spada, nel quarto (primo della quinta sezione) il bastone gigliato, nel quinto l'anello, nel sesto la mitria. Ogni gruppo ha la sua leggenda, cioè: 1°, Primo manus unguntur; 2°, Secundo brachia; 3°, Tercio hensem (*sic*) papa [tradit?]; 4°, Quarto virgam; 5°, Quinto anulum; 6°, Ultimo mitram.

È dubbia la lezione della scritta sul terzo gruppo. Il Winkelmann legge senza alcun segno dubitativo: « Tercio henrico papa « [ensem tradit] »; ma soggiunge: « jetzt unleserlich », riferendosi evidentemente alle parole in parentesi. La lezione mi pare sia invece: « Tercio *h*ensem (*sic*) papa [tradit?] ». Nella parola « *h*ensem » che il Winkelmann lesse « henrico », mi pare di scorgere le tracce della n, della s e della e finale (ē). La h iniziale fu cancellata e poi rifatta: finalmente non vi è lo spazio per le due parole « ensem

« tradit » supposte dal Winkelmann [1]. Osservo altresì che secondo la lezione del Winkelmann questa leggenda sarebbe troppo dissimile dalle altre cinque e che in questi sei gruppi l'imperatore riceve il crisma, l'unzione delle braccia e la spada vestito della sola tunica; la verga, l'anello e la mitria coperto anche del manto. Il papa tiene sempre, salvo che nel gruppo della consegna della spada, il pastorale.

Carta 13-*106*.

Divisa in due sezioni orizzontali. Nella prima l'imperatore in soglio, con scettro e corona, riceve quattro corrieri, ciascuno dei quali, piegando i ginocchi, gli presenta una lettera. Sopra essi è la scritta: Cursores regni missi ad serenissimum imperatorem H. Il Winkelmann giudica la figura dell'imperatore perfettamente disegnata; ma forse in altre carte è anche migliore.

Nella sezione inferiore sono cinque Cursores Alamannie che camminano appoggiandosi a bastoni. Tutti i corrieri sono vestiti allo stesso modo, come osserva il Winkelmann; ma il fardello che tutti portano legato alla cintura e che il Winkelmann crede una scatola rotonda (« eine runde Kapsel ») mi pare piuttosto un mantello, o altro indumento, arrotolato e legato con cinghie. Questo stesso fardello è portato allo stesso modo, e sempre, dal « cursor bigami » della c. 8-*102*, da quello di Tancredi della c. 30-*123* e della c. 32-*125*, e da quello del papa della c. 35-*128*.

Carta 14-*107*.

Divisa in tre sezioni. Nella superiore Federico I a cavallo con manto e corona e con una croce d'oro sulla spalla destra, seguíto da un gruppo di cavalieri vestiti di maglia squamata, dalla quale, secondo il Winkelmann, si distinguono per tedeschi, e con elmi, su ciascuno dei quali è disegnata una croce. Due dei cavalieri portano stendardi a forma di fiamma (il primo ad una, il secondo a

(1) Nelle riproduzioni dell'Engel e del Del Re questa iscrizione sta al di sopra della mitria del papa; ma nell'originale è spezzata in due stando in parte a sinistra (« Tercio hensem papa ») e in parte a destra. Ora a destra della mitria suddetta non vi sarebbe lo spazio per le parole « ensem tradit ».

tre punte) su ciascuno dei quali si vede pure una croce. Sulla destra, nel luogo verso il quale si dirige la cavalcata, un castello turrito. Sopra si legge: Fredericus fortissimus imperator cum innumera procerum multitudine domum Domini redempturus accelerat.

La sezione di mezzo fu tutta ricoperta da una fascia azzurra con certi arabeschi bianchi e di essa il Winkelmann scrive: « Die Mitte « des Blattes ist absichtlich durch ein dick aufgetragenes Ornament « verdeckt, welches anscheinend kufische Buchstaben vorstellen « soll ». Ma qui vi sono parecchie cose importanti da osservare. Pria di tutto, che la fascia azzurra è sovrapposta a un disegno che si volle ricoprire; poi che l'impasto della tinta di questa è diverso da quello delle altre figure e tale che si distacca facilmente. Dai molti punti in cui si è staccata, si può vedere al di sopra una testina circondata da un'aureola, che mi pare d'angelo, e un tratto del busto della stessa figura che si intravede in atto di sollevare fra le mani un oggetto indistinto come fasciato. Forse è l'angelo che reca al cielo l'anima di Federico, poichè più sotto, a destra, scorgesi una leggenda, non letta dal Winkelmann (forse perchè il colore della fascia azzurra non s'era staccato quanto oggi), la quale dice: Fridericus imperator in flumine defunctus. Sotto la leggenda vedesi, in un ondeggiar d'acqua, parte di un cavallo sommerso e di una figura umana barbuta e con chiusi gli occhi, rappresentante senza dubbio Federico annegato, come dice anche la somiglianza delle fattezze col ritratto della prima sezione e, poco discosto, la corona in fondo all'acqua del fiume. Quando, perchè, da chi questa figura sia stata coperta non possiamo sapere; ma in quanto a quelli che il Winkelmann suppone possano essere caratteri cufici, il mio collega Carlo Alfonso Nallino, professore di lingua araba nell'università di Palermo, mi assicura che siano, invece, un semplice motivo ornamentale tolto, è vero, da quel tipo di scrittura cufica che si suol designare col nome di cufico fiorito, o anche, ma impropriamente, con quello di cufico carmatico. Infatti, anche chi non sa di arabo, può osservare ciò che il Nallino mi ha fatto notare, che il motivo della parte sinistra riproduce esattamente quello della parte destra, ora assai sciupata.

Nella terza sezione si vede l'imperatore Arrigo VI a cavallo con manto e corona, preceduto e seguíto da cavalieri armati, come quelli della prima sezione, dei quali uno del seguito porta uno stendardo. Mi pare degno di nota che tutti i cavalieri che precedono volgono la faccia indietro, guardando l'imperatore. La leggenda dice: Quando serenissimus imperator Henricus regnum Sicilie pius ac misericors intravit. Su questa carta vorrei osservare che i cavalli mi paiono tutti ben disegnati e meglio dei due delle carte 28-*121* e 45-*138*, dei quali il Winkelmann loda la bellezza.

Carta 15-*108*.

Divisa in tre sezioni orizzontali. Nella prima l'imperatore Arrigo VI a cavallo con manto, scettro e corona, seguíto da cavalieri in completa armatura e recanti lancie, si appressa a Montecassino, dalle cui alture scendono per andargli incontro l'abate, con mitria, e quattro monaci; in basso, entro il recinto delle mura, una turba di gente sta rivolta verso l'imperatore. In capo alla carta si legge: Quando serenissimus imperator ad montem Casinum venit; sull'abate: Rofridus fidelissimus abbas, e sul convento fortificato e avente una macchina da lanciare su una delle torri: Mons Casinus.

Nella seconda sezione si vede l'imperatore a cavallo con manto e corona di foggia diversa delle altre, seguíto da fanti armati di spade, corazzati e con elmo. Gli viene incontro Matteo Burrello e piegando i ginocchi, gli offre due grandi chiavi della Rocca d'Arce che è disegnata, come Montecassino e la città di Capua della terza sezione, sul lato destro. Sull'imperatore sta scritto: Imperator; su Matteo: Matteus Burrellus claves castri adsignat, e sui merli del castello: Rocca Archis.

Nella terza sezione, finalmente, ancora Arrigo a cavallo con manto e corona e con la solita scorta. Gli viene incontro a cavallo, con mitria, pallio e pastorale, l'arcivescovo di Capua seguíto da chierici, anch'essi a cavallo, provenienti tutti dalla città. Sulla testa di Arrigo si legge: Imperator; sull'arcivescovo: Quando Capuanus ypocraticus domino imperatori obviam

processit, e finalmente sulla città: Capua. La prima parte della parola « obviam » su rasura non è ben chiara.

CARTA 16–*109*.

Anche questa in tre sezioni. Nella prima Napoli che non direi, come il Winkelmann, assediata (« belagert »), ma piuttosto assalita. Sulle sue torri si veggono: una macchina che sta per lanciare, due armati di elmo e di corazza o maglia squamata presso una scala a piuoli e che pare manovrino la macchina da lanciare; più in alto ancora il conte Riccardo d'Acerra, non ferito in bocca, come dice il Winkelmann, ma con le due guance trafitte da uno dei dardi che si veggono lanciati dagli assalitori; al piano inferiore un altro difensore colto da un'altra freccia al mento; sulla destra, poi, al di sotto un gruppo interessante di assalitori, parecchi che tendono un'altra macchina da lanciare e dietro a questi, che sono tutti ricoperti di maglia, due arcieri che lanciano frecce; un altro a parte scaglia frecce con un arco più grande e di forma alquanto diversa. Sulla città sta scritto: Neapolim; sul conte ferito: Comes Riccardus; sul gruppo dei catafratti che manovrano la macchina: Boemii.

Nella seconda sezione si vede l'imperatore a cavallo in completa armatura, preceduto da un portastendardo pure a cavallo. Sullo stendardo, a forma di fiamma a due punte, è una croce rossa. L'imperatore è seguito da armati a cavallo e porta l'aquila imperiale sulla gualdrappa del cavallo dov'è ripetuta due volte, sullo scudo e sull'elmo, che è diverso dagli altri e reca tre cuspidi gigliate. Più a destra è una grande tenda, certo l'imperiale, sormontata da una croce e adorna in alto da una fascia con arabeschi che il Nallino mi assicura non essere caratteri arabici. Sull'imperatore sta scritto: Imperator et duces.

Nella terza sezione, finalmente, vedesi un gruppo di cavalieri armati di lance, vestiti di maglia, con elmi e scudi, sul primo dei quali pare sia un leone rampante. Il primo e l'ultimo cavaliere portano due fiamme a una sola punta, sulla prima delle quali è una grande croce, sull'altra una fascia di traverso. A destra poi sono tre tende. Sul gruppo dei cavalieri si legge: Colonienses.

Carta 17-*110*.

Divisa in tre sezioni orizzontali. Nella prima, molto più grande delle altre, è un castello su cui sta scritto: Neapolim. Su una torre a sinistra appare nuovamente il conte di Acerra con elmo, e trafitto ambe le guance da un dardo, che cerca di strapparsi, mentre dal basso un arciere lo prende di mira per lanciargli un'altra freccia. Sul capo del conte si legge: Quando percussus est comes Riccardus Acerrarum. Fra i merli, sul dinnanzi, un medicus, assistito nella sua operazione da due donne che recano l'una un vaso, l'altra un oggetto rotondo, forse un rotolo di bende, cerca di estrarre il dardo dal viso del conte che è nuovamente rappresentato, ma senz'armi. Non so perchè il Winkelmann, accennando al « medicus », soggiunga « nicht orientalischer », non tenendo presente che il fatto si svolge così vicino a Salerno. È degno di nota, poi, che le due donne portano i loro oggetti sulle mani velate dal manto, come se fosse loro vietato di toccarli con le mani nude.

Nella seconda sezione, che è una zona assai stretta in confronto alle due altre, una nave con armati Tancridini che lanciano dardi contro una schiera di Boemi a cavallo, catafratti, armati di lancia, elmo, scudo, che pare corrano all'assalto della nave. Anche qui mi paiono ben disegnati i cavalli al galoppo.

Nella terza sezione l'imperatore e l'imperatrice sotto una tenda, ammantati e incoronati, ricevono tre persone, le quali, giusta la scritta che è sul loro capo, sono Iohannes princeps il primo, tonsurato; Romoaldus, il secondo, con una sorta di turbante; Cioffus, il terzo, con un berretto. I tre sono i legati salernitani giusta la leggenda che sta in alto: Quando nuncii Salerni impetrant ab invictissimo imperatore illustrissimam augustam Saler[num] venire.

Carta 18-*111*.

Divisa in due sezioni orizzontali. Nella prima è rappresentato l'ingresso della imperatrice Costanza in Salerno. L'imperatrice cavalca una giumenta bardata riccamente e addestrata da un paggetto; porta manto e corona e nella destra un ramoscello di olivo.

È accompagnata da tre paggi a piedi: lungo la via sono piantate in terra due alte antenne reggenti due stendardi, uno a tre punte, l'altro a una sola, traversati da una fascia come altri che ho già notati. Dalla città vengono incontro alla imperatrice due turbe; una, secondo la scritta, è dei Cives Salerni; l'altra, delle Nobiles mulieres, è preceduta da un fanciullo che, come le donne, porta un ramo. Il Winkelmann scrive poco esattamente: « nobiles « mulieres und ihren Kindern », ma il fanciullo è uno solo. Sull'alto sta scritto: Quando imperatrix triumphans Salernum ingreditur.

Nella sezione inferiore è una torre, dai cui merli pendono tre scudi e sulla quale sono una macchina da lanciare e quattro difensori, dei quali uno scaglia un proiettile, che rispondono ai tiri provenienti da un'altura fortificata, detta: Torus. Su questa si veggono un arciere in atto di scoccare una freccia e un servente che pone il proiettile nella borsa di un'altra macchina manovrata da assalitori dei quali scorgonsi solo le mani.

Carta 19-*112*.

In tre sezioni orizzontali. Nella prima, tre uomini a cavallo, dei quali il primo, tonsurato, è, giusta la leggenda, l'Archidiaconus. I cavalli si avviano verso Napoli sotto le cui mura si veggono due tende, delle quali la maggiore, l'imperiale, sormontata da una croce, come nella c. 16-*109*. La leggenda che sta in cima dice: Quando archidiaconus Salerni cum civibus suis Neapolim veniens invenit augustum pacientem.

Nella sezione media un servo è in atto di rimuovere la cortina di un padiglione che è sostenuto da una colonna centrale, lasciando il passo a quattro persone, delle quali la prima è l'arcidiacono riconoscibile alla tonsura, la seconda ha una specie di turbante. Più a destra si affaccia da una tenda il maestro Girardo che introduce il solo arcidiacono, come spiega la leggenda: Cives Salerni e quibus solus archidiaconus a magistro Girardo introductus est ad imperatorem.

Nella terza sezione un servo con un ginocchio a terra tiene rialzata la cortina, come sopra, con una mossa vivace; più a destra

vedesi nell'interno d'una tenda l'imperatore disteso su un letto e coronato. A piè del letto maestro Girardo agita sull'imperatore un ventaglio; presso il capezzale sta l'arcidiacono che pare genuflesso. Sulle tre figure è scritto rispettivamente: Magister Girardus; Imperator; Archi[diaconus].

Carta 20–*113*.

Questa carta è divisa in tre sezioni orizzontali, ed è inquadrata nel basso da una muraglia merlata e guernita di sei torri; a sinistra da un'alta torre a quattro piani che raccordandosi alla muraglia si eleva lungo il margine sinistro.

Nella prima zona si vede una muraglia merlata con tre torri, fra le quali sono quattro guerrieri in armatura di maglia, elmo e scudo. Di questi, due stanno fuori le torri e due negli intervalli di queste. Il primo a sinistra porta uno stendardo con fascia trasversale; gli altri lunghi spadoni. Sugli scudi dei due guerrieri estremi sono disegnati due leoni rampanti; sullo scudo del penultimo guerriero, a destra, una fascia obliqua; lo stemma del quarto scudo non si vede perchè coperto dall'elsa dello spadone. Questa prima sezione non ha leggenda; forse questa esisteva nella parte superiore e poi fu tagliata, come avvenne per altre carte, e come qui fa supporre la mancanza del titolo del testo che si legge a tergo e che avrebbe dovuto essere: « Particula .XVIIII. », ma che manca quasi del tutto, appunto perchè la carta fu ritagliata.

Nella seconda sezione una schiera di guerrieri vestiti di maglie ed armati di elmi, lance e scudi, ordinati in due file, ascoltano gli ordini che dànno, seduti con le spade in mano, il Comes Riccardus e il Presul Salerni, come sta scritto rispettivamente sulle due figure. Al di sopra, una lunga leggenda spiega il significato di questa composizione, cioè: Recedente Augusto ab obsidione Neapolim, comes Riccardus et Nicolaus presul Salerni prohibent ne populus extra muros atemptet exire.

La terza sezione è suddivisa in quattro archi, sotto i quali sono altrettante donne. Nel primo una donna in piedi con un fanciullo a cui parla; nel secondo una seduta che fila con fuso e conocchia;

nel terzo un'altra con le mani giunte e levate; nel quarto una che tiene una specie di arcolaio. Su queste figure il Winkelmann scrive: «... vier Frauen, anscheinend Befriedigung über das Ende «der Gefahr ausdrückend»; ma io non so donde il dotto tedesco argomenti così, nè so donde trasparisca la gioia. A me, invece, sembra che le donne, specialmente la prima e la terza, sieno atteggiate a mestizia. Al di sopra di questa sezione sta scritto: Neapolim.

Carta 21-*114*.

In tre sezioni orizzontali. Nella prima si veggono macchine da lanciare e trincee rovesciate, dalle quali cade qualche cosa di colore rossastro, che nell'intenzione dell'artista voleva forse significare sangue. Sull'alto è probabile sia stata una leggenda che poi fu tagliata, come nella carta precedente.

Nella seconda sezione l'imperatore a cavallo con manto e corona, come al solito, preceduto da cavalieri armati di lance, elmi, maglie e scudi, seguíto e come sorretto da due guerrieri coperti di maglia e con elmi, ma senza lancia e senza scudo, con spada inguainata e a piedi. La scritta dice così: Dominus imperator egrotans suosque quam plurimos intuens eversos, Alemanniam petiit.

Nella terza sezione veggonsi a cavallo di asini due grottesche figure di uomini, vestiti di rosso, a capo scoperto e senz'armi: il primo di costoro porta uno scudiscio, il secondo un bastone. Al Winkelmann parve che appartenessero al seguito dell'imperatore e pensò che fossero «ioculatores».

Carte 22-*115*, 23-*116*, 24-*117*.

Queste tre carte, che non sono suddivise in sezioni, rappresentano a un dipresso la stessa scena.

a) Nella prima la torre maggiore del castello di Salerno, su cui si legge: Turris maior, sulla quale sono rozzamente disegnate due teste umane e una d'animale, che mi paiono di mano posteriore. Più giù, da una muraglia, alcuni guerrieri Teutonici, armati, déposte le spade, lanciano sassi al popolo di Salerno, rappresentato da tre sole persone. La leggenda dice: Salernita-

nus populus audito recessu imperatoris in suam dominam calcaneum erexerunt. Presso i sassi lanciati furono disegnati in tempo più recente cinque pugni chiusi. Sotto la muraglia si affaccia da una finestra l'imperatrice incoronata, con due donne; presso lei sta scritto: Imperatrix. All'esterno una turba di gente, fra la quale vedesi uno col turbante in capo e una figura che pare di donna; gente variamente atteggiata a dolore o a letizia. Sul gruppo dei mesti si legge: Hii dolent; su quello dei lieti: Hii gaudent. Al pianterreno della parte interna del castello, ossia nel cortile, si vede un pozzo.

b) La stessa scena, ma forse da un altro lato del castello, presso una cappella, di cui si vede il campanile: vedonsi sulle mura tre Tedeschi armati come sopra, dei quali il primo scaglia un grosso sasso con ambe le mani; gli altri minacciano con le spade i Salernitani lancianti saette dal piano. Da una finestra di nuovo l'imperatrice che parla a un gruppo di cittadini: Imperatrix alloquitur cives Salerni, e presso lei, in altra loggia di fianco a sinistra, due donne atteggiate a mestizia. Al pianterreno, nel cortile interno, di nuovo il pozzo.

c) Ancora la Turris maior; ma un altro lato del castello. Tre Teutonici dai tre piani della torre scagliano sassi e giavellotti su due Cives Salerni, dei quali l'uno lancia con l'arco un dardo e l'altro, armato di scudo, rotea una fionda. Sotto tre arcate che vedonsi nell'interno del palazzo sta la Imperatrix in ginocchio orans ad Dominum. Nell'arco di mezzo sta scritto Terracina, e pare sia stato il nome che si dava al palazzo di Salerno, come risulta dai vv. 557-558 del poema:

Ast ubi circumdant immensa palacia regum
Que Terracina nomen habere ferunt (1).

(1) Il Del Re, citato dal Winkelmann, op. cit. nota 56, riporta un brano di documento di Guglielmo I del 1155, dove si legge: «Residente in palatio «Terrecene urbis Salerni domino W. magnifico rege &c.». Di questo documento della badia di Montecassino ho potuto vedere la fotografia ricavata dal prof. Garufi.

Carta 25-*118*.

In alto restano le tracce di una leggenda tagliata, non avvertita dal Winkelmann e se ne legge la sola parola Terracina, della quale il segno di abbreviatura non si vede. La carta è divisa in tre sezioni; ma l'ultima è in bianco. Nella zona superiore è una parte del castello con un fondo di arcatelle intrecciantisi e con una porta spalancata. Ivi l'imperatrice in ginocchio prega: Imperatrix orans.

Nella seconda si vede, a sinistra, il traditore Elia di Gesualdo portato a braccia da due uomini, poichè secondo il testo, vv. 668-670, era travagliato dalla podagra, e scortato da altri due che recano fiaccole. Più a destra lo stesso Elia in piedi, appoggiandosi a una gruccia, parla all'imperatrice, presso cui sta una schiera di Tedeschi armati. La leggenda spiega: Quando proditor Helias Gisualdi assecuratis Teutonicis dominam mundi cepit.

Carta 26-*119*.

Divisa in due sezioni: nella prima l'imperatrice esce dal palazzo accompagnata da due donne e portando uno scettro con tre pallottoline, come quello che si vede nella figura 11ª della carta 3-*96*. Sul cielo è una mezzaluna e alcune stelle. A sinistra, Helias de Gisualdo, portato a braccia come nella carta precedente, pare che preceda la Romanorum imperatrix. In alto si legge: Quando domina imperatrix a Terracina descendens navim adscendit Messanam itura.

Nella seconda sezione è una nave sopraccarica di rematori, nella quale, sotto un padiglione, sta la Imperatrix; parola che è scritta due volte, dentro la tenda e al di sopra, da due mani diverse, a mio parere. Nella nave sventolano quattro stendardi e si veggono lance, scuri e un rampone. Fra gli uomini della nave, uno che si distingue da un berretto a forma bizzarra col quale è sempre rappresentato pare sia lo stesso Elia di Gesualdo, e infatti sul capo si legge, scritto da mano posteriore: Lia. Nel mare guizzano alcuni pesci e polipi.

Carta 27-120.

Vi è rappresentato il Farum, dove guizzano molti pesci, che occupa i margini superiore, sinistro e inferiore formando una grande E, la cui sporgenza interna, più in basso della metà, è formata dal Portus Messane. La nave dell'imperatrice si vede due volte, all'entrata del Faro e nel porto, dove la regina discende a terra sorretta da una donna e ricevuta da un'altra donna e da un uomo, la cui figura è sciupata assai e non si distingue bene benchè si possa scorgere che porta in capo un berretto a tre spicchi. Su questo gruppo sta la leggenda molto sbiadita: Domina mundi dixit: reperite (?) simiam. La lezione « reperite » è assai incerta. Non mi pare di poter leggere, come il Winkelmann, « regem », sì perchè la frase non darebbe senso e sì perchè giudicherei strano che l'imperatrice, mettendo piede a terra, dicesse semplicemente: « re scimia ». Paleograficamente poi, è vero che sulla e finale s'intravvede un segno di abbreviatura di m o di n, che potrebbe essere la continuazione di una linea appartenente alla parola di sopra; vi è però tra quella che al Winkelmann parve una g e la e finale un'altra lettera che mi pare una t. Osservo, inoltre, che le parole che io leggerei: « reperite simiam », sono precedute dal segno § che quasi sempre precede le iscrizioni, e questo potrebbe indicare il principio di parole messe in bocca all'imperatrice.

Nello spazio rimasto libero dalle tortuosità del Faro, è rappresentato l'interno del palazzo di Messina (Messana sta scritto in alto fra le torri), e là Tancredi in soglio riceve Costanza, cui porge uno scettro con tre pallottoline simile a quello che essa teneva scendendo dal palazzo di Salerno (c. 26-*119*). L'imperatrice, in piedi, tiene con la sinistra il globo con la croce, ed è seguita da una donna; più a destra Elia di Gesualdo, col suo berretto caratteristico, in piedi, si appoggia a una gruccia mentre un servo gli parla. La leggenda spiega: Quando domina mundi ante Tancredum imperiose loquuta respondit.

Carta 28-*121*.

Nella parte superiore, dentro una specie di grande nicchia, Tancredi, effigiato al solito bruttissimo, con manto e corona, seduto. La leggenda dice: Tancredus futura cogitans lacrimatur [1]. Questa figura, come avvertì il Winkelmann, fu sovrapposta a un'altra con molti personaggi che fu cancellata. Si veggono infatti, specialmente sul lato sinistro, le tracce di un gruppo di armati di scudo, elmo e corazza. Il Winkelmann dice questa figura: « ziemlich roh »; a me non sembra tale, salvo che per la faccia da scimia, la cui rozzezza è voluta per accrescere la bruttezza dei lineamenti; ma il corpo, la posa, il panneggiamento del vestito non credo possano dirsi rozzi. Rozzo, invece, mi sembra tutto il gruppo che si vede nella seconda metà della carta, in cui il Comes Riccardus Capuam pergit, preceduto da una schiera di cavalieri. Egli, il conte, è a capo scoperto con tunica e manto su un cavallo che il Winkelmann dice ben disegnato, ma che io giudico inferiore a molti di altre carte, come già dissi.

Carta 29-*122*.

Divisa in tre sezioni orizzontali. La prima e la terza zona vogliono rappresentare il paesaggio di Capua ricco di vegetazione, simboleggiata nella prima da due alberi rigogliosi, ai quali pare che si avvolgano due viti cariche di grappoli d'uva; nella terza da spighe.

La sezione di mezzo, più grande delle altre, è sormontata da torri, fra le quali si legge: Capua, e suddivisa in due sezioni in senso verticale. In quella di sinistra, più spaziosa, un uomo vestito di maglia, a capo scoperto e con una spada sguainata nella destra, parla a una schiera di guerrieri vestiti di maglie ed armati di lance, elmi e scudi. La leggenda spiega: Hic Corradus marchio obsessus a Tancridinis alloquitur suos; in quella di destra lo stesso Corrado col capo coperto dall'elmo e la sinistra

(1) Il Winkelmann legge erroneamente « lacrimat ».

sull'elsa della spada inguainata, parla ai Capuani che stanno su una torre, armati di scudi, lance, maglie ed elmi di una foggia diversa da quella dei soldati di Corrado, ma uguali a quello che copre il capo di quest'ultimo. Si legge: Hic Corradus alloquitur Capuanos.

Carta 30-*123*.

Questa carta fu ritagliata sul margine, onde vennero asportate alcune lettere delle leggende, che qui indico fra parentesi, come fece il Winkelmann; ma spero più esattamente. Il foglio è diviso in due sezioni; ma la prima l'occupa quasi tutto, onde restane appena una striscia per la seconda. Nella prima sezione si legge in alto: Quando comes Riccardus prodiciose Capuam ingrediens plurimis interfectis marchionem et pau[cas] suorum reliquias assecuravit. Poi si veggono le torri di Capua, dalle quali due armati si precipitano a capofitto nel piano sottostante, dove ferve la pugna. Si legge qui: Teutonicus viso comite Riccardo a su[mmo] usque deorsum sponte labitur volens se et [eum] perdere. Indi si vedono a sinistra alcuni armati sopra una torre, dei quali il primo, che porta uno scudo con leone rampante, porge la mano al Comes Riccardus che si avanza a cavallo con la spada in mano e con elmo uguale a quello che porta nella tavola precedente; ma diverso da tutti gli altri disegnati in questa. A destra due schiere di cavalieri armati ugualmente, si affrontano con le lance. Sulla schiera di sinistra sta scritto: Tancridini; su quella di destra: Imperiales, i cui cavalli sono riccamente bardati. Due altri cavalieri si scontrano sul davanti con lance ornate di fiamme e, a giudicare dalla bardatura del cavallo, quello di destra è imperiale, l'altro tancredino. Il campo è cosparso di cadaveri e di membra troncate.

Nella sezione o striscia inferiore un vecchio conduce due buoi aggiogati a un carro in cui si vedono teste ed altre membra umane. La leggenda spiega: Cadavera mortuorum proiciuntur in fluvio.

Carta 31-124.

In due sezioni orizzontali. Nella superiore Tancredi con corona e scettro sormontato da tre pallottoline, come altrove, detta a uno scrivano che sta a capo scoperto, e poi consegna la lettera a un Cursor, il quale si rivede a sinistra col solito fardello alla cintura e con una sorta di scure in mano. La leggenda dice: Cum dubitaret Tancredus tenere imperatricem apud Messanam, ipsam uxori sue[1] custodiendam Panormum mittit scribens ei. Secondo il Winkelmann, è lo stesso Tancredi che scrive: «Tankrid schreibt und übergiebt den Brief einem Cursor»; ma, oltre che i re e le regine sono sempre rappresentati con corona, basta vedere la composizione del foglio seguente, in cui la stessa scena si riproduce identica in persona della regina per convincersi che qui Tancredi è rappresentato soltanto in atto di consegnare la lettera al cursore.

La sezione inferiore rappresenta a destra la moglie di Tancredi in piedi, con corona, che tiene nella sinistra un oggetto, che non so riconoscere, e con la destra riceve la lettera dal cursore. Nel mezzo, l'imperatrice che giunge a cavallo e si rivolge alla regina Sibilla, è seguíta da due uomini con folta barba e folti capelli, che alzano le mani in atto di sorpresa. Su questi sta scritto: Cives Panormi. Sull'imperatrice: Imperatrix ingressa palacium audacter et imperiose loquitur et respondit uxori [Tancre]di; sulla regina: Uxor Tancredi; sul cursore: Cursor adsignans licteras Tancredi uxori eius.

Carta 32-125.

Divisa in tre sezioni orizzontali. Nella prima zona si riproduce la scena della sezione superiore della carta precedente; vi si vede cioè la regina con lo scettro sormontato dalle solite tre pallottoline che detta a uno scrivano e consegna la lettera a un cursore; più a sinistra lo stesso cursore che si avvia portando il solito fagotto legato alla cintura, un altro oggetto sferico, che è forse una

(1) Non « sui » come legge il Winkelmann.

brocca, e un bastone sulla spalla nel quale sono infilati due pani a forma di ciambella (cf. c. 11-*104*). Lo scriba porta un berretto a foggia di calotta. Sulla regina sta scritto: Uxor Tancredi, e più giù: Uxor Tancredi rescribit ipsi viro suo.

Nella sezione media Tancredi, seduto, consegna con la destra un foglio arrotolato, ma tiene inoltre con la sinistra una lettera piegata della quale, come di quella della sezione superiore e di quella dell'inferiore, si vede il suggello. Sul cursore si legge: Cursor Tancredi. La leggenda del gruppo spiega: Tancredus recipiens rescriptum uxoris sue iterum rescribit ei.

Nella terza sezione, finalmente, sta la Uxor Tancredi con lo scettro, come sopra, che riceve la lettera del marito dalle mani del messo. Non vi è altra leggenda; noto, però, che la corona di Tancredi e quella della moglie di lui qui è sempre sormontata dall'uccello che vedesi nella c. 9-*102*.

Carta 33-*126*.

In due sezioni orizzontali. Nella superiore, a destra, sta seduta la Uxor Tancredi; nel centro il cancelliere Matteo, seduto e appoggiato a una gruccia, detta a uno scrivano. La leggenda spiega: Scribit bigamus sacerdos Alierno Neapolitano ut imperatricem in castro Salvatoris ad mare bene custodiat.

Nella sezione inferiore la Imperatrix nel Castrum Salvatoris ad mare, seduta, parla a una donna, la quale pare genuflessa. Il castello sorge sopra uno scoglio che si avanza dalla costa. Nel mare guizzano alcuni pesci.

Carta 34-*127*.

Nella parte superiore, sotto una grande arcata, è rappresentato Matheus cancellarius col solito berrettone in atto di abbracciare due donne. Sulla donna di destra sta scritto: Prima uxor; sull'altra: Secunda uxor.

Inferiormente, sotto di un arco, sta seduto il cancelliere Matteo coi piedi ignudi immersi in una conca, dentro la quale cola il sangue dalla testa recisa e dal collo di un fanciullo. La testa del decapitato

è tenuta per i capelli dallo stesso Matteo; il corpo da un servo, che ha nella sinistra un coltello. La leggenda spiega così l'orribile scena: Quociescumque bigamus dolorem podagricum paciebatur interfectis pueris pedes suos in sanguine eorum mittebat. Il Winkelmann dice il fanciullo « ein Mohren- « knabe »; ma non parmi certo che dalla figura possa affermarsi che sia un fanciullo moro.

Carta 35-*128*.

Divisa in tre sezioni orizzontali. Nella prima il papa Celestino, bella figura barbuta con mitria, tunica, dalmatica e pastorale, consegna un foglio arrotolato a un cursore che porta il solito fardello alla cintura nel quale qui si veggono chiarissimi i legacci per i quali non potrebbe essere scambiato per scatola (1). In alto si legge: Quando dominus papa Celestinus misit Tancredo ut consortem Cesaris dimicteret, e sul messo: Cursor domini pape.

Nella seconda sezione Tancredi, meno brutto del solito, seduto, con corona sormontata dal solito uccello, riceve la lettera papale dalle mani del messo: la leggenda spiega: Tancredus suscipiens litteras aposto[lici] (2) dominam Romanorum et mundi liberat.

Nella terza sezione la Imperatrix a cavallo recando nella destra un oggetto che il Winkelmann chiama: « ein Pfauenwedel », ma che a me, come quello della c. 2, non pare possa essere un ventaglio (3), è seguíta da una donna, pure a cavallo, che porta nella destra il globo con la croce. Più a destra, seduto con le spalle rivolte all'imperatrice che parte, si vede Tancredi, figura ora assai sbiadita, con la solita corona e il solito uccello qui volto indietro. Accanto a Tancredi, la leggenda: Tristis Tancredus s'indovina, ma non si legge.

(1) Cf. c. 3-*96*.

(2) Il Winkelmann non avverte che le ultime due sillabe della parola « apostolici » (che potrebbe anche essere « apostolicas ») mancano affatto.

(3) Piuttosto, parmi possa rappresentare un mazzo, del quale i punti colorati, che forse vogliono significare fiori, fecero credere al Winkelmann che fossero penne di pavone.

Carta 36-*129*.

In due sezioni. Nella superiore il re d'Inghilterra (Riccardo Cuor di Leone) a cavallo, con una sorta di saio da pellegrino, con cappuccio appuntito, è arrestato da due guerrieri coperti di maglie a squame, armati di elmi, scudi e spade, dei quali, l'uno afferra la briglia e l'altro alza in atto minaccioso la spada. La leggenda spiega: Illustris rex Anglie a Ierosolimis rediens captus presentatur Augusto. Nella sezione inferiore, a destra l'imperatore Arrigo, seduto e tenendo in mano un ramo, ascolta il re d'Inghilterra che tiene in mano la spada sguainata. Il re è vestito come sopra: il saio è segnato sulla spalla destra da una croce. La leggenda dice: Rex Anglie de morte marchionis accusatur, quod abnegans se ensiva manu excusaturum promittit. Un po' più sotto lo stesso re spogliato del saio, che un servo tiene dietro a lui, e cinto il capo della corona, si prostra e bacia i piedi dell'imperatore. Questa azione è spiegata dalla scritta: Tandem veniam petens libere absolvitur. È da notare che il re d'Inghilterra porta sempre un rotolo, che pare simile a una faretra, tenuto da una cinghia ad armacollo (1).

Carta 37-*130*.

Questa carta è, come tante altre, ritagliata in cima, onde ne fu asportata, in parte, la leggenda: Mons Casin[us] e la croce che è sull'alto di un campanile. Rappresenta Montecassino e nel piano, a destra, il conte Diopoldo a cavallo, assalito da tre rustici a capo scoperto, armati di coltelli e di scudi. A sinistra lo stesso conte in piedi presso il cavallo ucciso si difende contro due uomini, dei quali uno, col capo coperto di un turbante, lascia cadere il coltello, giunge le mani e piega i ginocchi in atto di domandare perdono;

(1) Rassomiglia, ma non è certamente una faretra, poichè vi si vede una specie di frangia che scappa dalle due estremità; mentre le faretre (cf. cc. 9-*102*, 17-*110* &c.) sono sempre chiuse al disotto. Per questa ragione e per il modo onde è legato e messo ad armacollo quest'oggetto dà piuttosto l'idea di una coperta sfrangiata arrotolata.

l'altro minaccia con una scure. Diopoldo è armato di tutto punto ed ha sullo scudo e sull'elmo la figura di un cinghiale in campo bianco. Più sotto a sinistra si veggono due cinghiali: uno appena abbozzato e l'altro finito; quest'ultimo addenta pel collo un uccello che parrebbe un airone. Il Winkelmann annota: « Ist der letztere « (ein reiherartig Vogel) das Wappenthier des Grafen von Acerra »; ma dalle figure delle cc. 16–*109* e 20–*113* pare che questa insegna sia invece un leone rampante o qualcosa di simile, ma non un uccello (1).

CARTA 38–*131*.

Divisa in due sezioni in senso verticale. In alto fra queste, l'imperatore seduto che dà una spada a Marchisius senescalcus, o la riceve da lui che sta sopra una nave, sulla quale si vede uno scudo raffigurante, su campo giallo, un animale rosso, non ben riconoscibile. A sinistra sono, una sotto l'altra, cinque navi con vele e remi, sulla prima delle quali sta Marchisius, il comandante. Nella sezione di destra si vedono, l'una sotto l'altra, tre schiere; la prima vestita di maglia e armata di elmo, scudo, lancia e spada, senza alcuna iscrizione; la seconda, sulla quale sta scritto: Boemii, armata di archi e frecce; la terza, sulla quale si legge: Bauvarienses, armata di balestre.

Il senso della composizione è spiegato dalla leggenda che sta in alto: Potentissimus imperator Henricus stolium et exercitum fieri iubet.

CARTA 39–*132*.

a) A questo punto manca, come dissi, una carta intera, della quale resta appena un lembo, dove si vedono tracce di un disegno

(1) Nello *Jahrbuch der K. K. heraldischen Gesellschaft Adler*, Neue Folge, VII Band, 1897, il Dr. F. HAUPTMANN stampava un articolo pregevole per gli studi di araldica sugli stemmi e le insegne che si trovano nelle figure del codice di P. da Eboli col titolo *Die Illustrationen zu Peter von Ebulos Carmen in honorem Augusti*. In questo, a p. 57, fondandosi sulle figure della c. 16–*109*, si occupa dello scudo del conte d'Acerra e riconosce che lo stemma è un leone: « Er [der Graf von Acerra] hält einen farblos gelassenen Schild « mit einem Löwen in der Hand »: e poco dopo, a p. 58, ripete la stessa affermazione parlando delle miniature della c. 20–*113*.

nel lato A che non possono lasciare indovinare la composizione. Questa, però, avrebbe dovuto essere l'illustrazione del testo contenuto nella c. 38 B e avrebbe dovuto, perciò, rappresentare Aldrisio, l'« archilevita » di Salerno, con Filippo di Guarna, parlante al popolo per indurlo ad arrendersi all'imperatore. Nella faccia B avrebbe dovuto trovarsi il testo corrispondente alla figura della c. 39, cioè:

b) La città e la fortezza di Salerno, sulla quale, forse, stava una leggenda esplicativa, che ora manca per essere la carta ritagliata. Armati, dei quali due sulla torre più in alto, difendono le mura, ed altri dànno la scalata. Uno di questi ultimi pianta sull'alto di una specie di cupola ogivale uno stendardo che il Winkelmann dice rosso, ma che è invece di una mezza tinta castano chiara, a due punte con croce bianca, presso il quale sta scritto: Imperiale vexillum. Sopra la cupola predetta sorge una torre dove si vede, come pare, abbandonata una macchina da lanciare con la sua borsa o staffa. Il Populus Salerni; donne e fanciulli, alcuni portati in braccio dalle madri; uomini con sacchi sulle spalle, presso i quali si legge: Suppellex, in atto di abbandonare la fortezza portando ciò che può. Più in basso pare che duri la resistenza, poichè un fromboliere, a capo scoperto e armato di scudo, scaglia contro gl'imperiali un colpo da una fionda fatta un po' diversamente da quella che nella c. 18-*111* si vede in mano al difensore della « Turris maior »; ma uguale all'altra della c. 24-*117*. Più in basso ancora, tre cavalieri al galoppo con lance in resta in atto di assalire e seguiti dall'Imperator, anch'esso a cavallo con manto e corona. Uno dei cavalieri portante il cinghiale sullo scudo si riconosce per Diopoldo. Quest'ultimo gruppo è spiegato poco esattamente dal Winkelmann: « Der Kaiser mit seinen Begleiten « beritten ». Le figure dell'estremità sono molto guaste.

Carta 40-*133*.

Divisa in due sezioni orizzontali. La superiore, più larga dell'inferiore, è suddivisa in due parti da una linea tortuosa per contornare le figure e che va dall'angolo superiore destro all'inferiore sinistro. Le due parti hanno perciò la forma di due triangoli coi lati molto irregolari. Nel primo, verso l'angolo superiore sinistro,

si vede Diopuldus a cavallo armato di tutto punto e portante la sua insegna, il cinghiale, sull'elmo, sullo scudo, sullo stendardo. Nel secondo, verso l'angolo inferiore destro, tre donne precedute da un branco di cavalli, pecore e buoi, e due uomini con folti capelli e folte barbe, che il Winkelmann crede stieno in atto di meraviglia. Le tre donne levano in alto certi bastoni terminati da una grande rotella, nè si può dire se con quelli spingano le bestie o minaccino i due uomini. La leggenda spiega: Meretrices ducunt predam.

La sezione inferiore presenta due schiere di cavalieri armati di lancia, elmo, scudo che marciano parallelamente l'una all'altra. Nella seconda si distingue Diopuldus, oltre che dalla scritta, dal solito cinghiale che porta sullo scudo, sul davanti e sul di dietro della gualdrappa. Sull'elmo è lasciato il fondo circolare, ma il cinghiale vi manca. Diopoldo colpisce con l'asta un cavaliere che si vede, in basso, cadere bocconi dal suo cavallo. Presso a questo sono un guerriero e un cavallo giacenti a terra. La scena è spiegata dall'iscrizione: Guido de Castello veteri volens predam eripere in fugam versus est. Il Winkelmann legge «erigere» e pone fra parentesi «*corr.* eripere»; secondo me è da leggere senza dubbio «eripere» (1).

Carta 41-134.

Divisa in tre sezioni orizzontali. Nella prima quattro castelli, sui quali stanno scritti i nomi: Catabellot, Bicarim, Catabutur, Calatamet (2). Sulle torri del primo castello si veggono due testine, che paiono di mano posteriore, pessimamente disegnate, delle quali quella di sinistra ha una specie di mitria in capo.

(1) Cod. «eripe». Se il Winkelmann scambiava la p per g doveva leggere «erige» e non «erigere», poichè vi manca il segno della abbreviatura finale.

(2) Comunque erroneamente trascritti, nei primi tre nomi si riconoscono i castelli di Caltabellotta, Vicari, Caltavuturo; il quarto: «Calatamet», meno noto degli altri, è certamente il castello di Kala't-el-Hamma, trascritto, secondo l'Amari, «Calathammeth» in un diploma del 1100; cf. *Storia dei Musulmani di Sicilia*, III, 782 e 811, e *Bibl. Arabo-Sicula* (Edrisi), I, 80.

Nella seconda sezione si vede Arrigo VI seduto con manto, corona e il solito scettro a tre pallottoline. Dietro a lui parecchi uomini armati di tutto punto, alcuni con lance, altri con spade sguainate. Avanti tre Nuncii Panormi: due prostrati in atto di consegnare un foglio arrotolato, uno in piedi, ma con le mani giunte in atto di preghiera. La leggenda spiega: Serenissimus imperator Henricus Fabariam veniens nuncios ab urbe Panormi recepit. Più a destra, ad una finestra, la regina Sibilla in atteggiamento di dolore: la corona le cade dal capo. Sopra la finestra sta scritto: Tristis uxor Tancredi.

Nella terza sezione tre trombettieri, dei quali due con certi turbanti (il Winkelmann li chiama tutti e tre: « Maurische Tubablä- « ser »), precedono a piedi l'imperatore che si avanza a cavallo, con manto e corona e tenendo un ramo con la sinistra, seguito da una schiera di cavalieri armati di elmo, scudo, maglia e lancia. Sopra si legge: Cum pompa nobili et triumpho glorioso Augustus ingreditur Panormum.

Carta 42-*135*.

Una cappella sormontata da torri, onde pare voglia significare l'interno di un castello. A destra, dentro un arco stranamente spezzato, dal quale pende una lampada accesa, sono le due grandi figure tradizionali degli apostoli Pietro e Paolo, che il Winkelmann chiama gigantesche, e che possono parer tali in rapporto alle altre. Più a sinistra la regina Sibilla prostrata e dietro ad essa in piedi tre donne in atto di dolore. La leggenda dice: Uxor Tancredi ut videt Augustum triumphantem in urbe, orat apostolos Dei Petrum et Paulum. Sulle due figure dei santi sta scritto rispettivamente, ma in nero e di mano molto posteriore: S. Palus (*sic*), S. Petrus. Sull'alto di questa carta sono rimaste attaccate due ostie rossastre, le quali, forse, servirono a qualcuno per incollare carta o tela trasparente per trarre un lucido.

Carta 43-*136*.

Corrispondente alla tav. 7 dell' Engel e VII del Del Re. Questa carta è per le sue figure di capitale importanza. È divisa in due

sezioni. Quella in alto, poco più della metà dell'altra, comprende un fanciullo bruttissimo, seduto, e, più a destra, il presule di Salerno, pur esso seduto, con mitria, tunica e dalmatica. Entrambe queste figure sembrano in atto di dettare a uno scrivano, che siede loro di fronte. Sul fanciullo (Guglielmo III) sta scritto: Regulus e sul presule: Presul Salerni, ma queste leggende sono in nero e della stessa mano che scrisse nella carta precedente i nomi dei santi Pietro e Paolo.

Nella sezione inferiore sotto un grande arco ogivale si vede un gruppo di persone raccolto intorno a un tavolino, dove sta un libro con una croce. Nel centro, nel posto più in vista, è una donna in ricco paludamento seduta; dai due lati del tavolino si veggono nove persone, tre a destra e sei a sinistra, tutte inginocchiate e delle quali alcune stendono la mano sul libro come per giurare. Sull'alto, in una sola riga, sta la leggenda: Domus in qua coniurant proditores regni, e poi, in due colonne, dodici nomi, compresa la regina, chiamata, come sempre, Uxor Tancredi. Vi sono perciò due nomi di più delle figure, che in tutto sono dieci. Di questa leggenda mi par bene di dare una rappresentazione.

Domus in qua coniurant proditores regni.

Uxor Tancredi	Comes Riccardus
Presul Salerni	Comes Rogerius
Margaritus	Comes Riccardus de Agellis
Rogerius Tharthis	Eugenius
	Comes W. de Marsico
	Iohannes frater presulis Salerni
	Comes Rogerius Avilini
	Alexius servus Tancredi

E qui occorrono alcune osservazioni:

1° Il Winkelmann legge nell'intestazione: « iniurant » e poi in nota soggiunge: « *sic; Cod.* coniurant *E.* »; infatti l'Engel e il Del Re avevano riprodotto questa iscrizione in modo che parrebbe dicesse « iniurant »; ma il codice dice « coniurant » e non mi pare difficile distinguere una c imperfetta accompagnata dal segno di abbreviatura da una i, paragonando queste alle stesse lettere anche di questa iscrizione.

2° L'ultimo nome della prima colonna mi pare sia da leggere: « Rogerius Tharthis » e non « Tharchis », come lessero l'Engel (e perciò il Del Re) e il Winkelmann, poichè, bene osservando, nella grafia dell'autore la forma della t minuscola è diversa da quella della c, e anche qui il paragone delle due lettere nelle parole di questa stessa carta (cf. le parole « prodi*t*ores », « *t*an*c*redi », « Ri*cc*. », abbreviatura di « Riccardus », « Mars*ic*o ») mostrerà che io non m'inganno.

3° La esatta descrizione di questa carta appaga la giusta curiosità del Bigoni, il quale scriveva (1): « Nella figura di questo foglio, « quale è riprodotta nel Del Re, i nomi sono dodici, ma le figure « sono nove. Sarebbe stato bene che il Winkelmann ci avesse « detto se così è veramente nel codice ». Ora, come dissi, i nomi sono dodici, compresa la denominazione perifrastica della regina, e le figure sono dieci, compresa la regina.

4° Lasciando da parte, per ora, ogni commento storico, è però da notare, che nelle tavole dell'Engel, e perciò del Del Re, il nome « de Agellis » è riprodotto in modo da doversi leggere « de Agott », onde il Del Re (2) s'ingegnò d'identificare la famiglia « de Agottis ». Dopo la giusta lezione, dataci già dal Winkelmann, l'edificio crolla da sè.

Carta 44-*134*.

Corrispondente alla tav. 8 dell'Engel, VIII-IX del Del Re. Divisa in due sezioni orizzontali fra le quali è lasciato uno spazio vuoto. Nella prima si vede l'imperatore seduto con manto, corona e scettro gigliato. Dietro a lui un uomo d'arme coperto di maglia, elmo, visiera e scudo con la spada in mano. Un monaco parla all'imperatore appoggiandosi a una specie di gruccia, avendo accanto, ma un po' indietro, un giovinetto, forse un novizio, inginocchiato. A destra una specie di tribuna alla quale si avvicina come in atto di meraviglia un fanciullo e nella quale si veggono, dalla cintola in su, dieci persone, delle quali l'una è barbuta e ricorda una delle tre figure di destra della carta precedente: un'altra figura sembra di donna, un'altra di fanciullo. Vi sono tre leg-

(1) Op. cit. p. 65, nota 2.
(2) Op. cit. p. 453, nota 45.

gende: 1ª sull'imperatore: Imperator Henricus; 2ª sul frate: Monacus iste coniurationem proditorum detexit; 3ª sulla tribuna: Isti sunt proditores. Il Winkelmann crede che la donna sia la regina Sibilla e il fanciullo che le sta dietro il piccolo Guglielmo III.

Nella seconda sezione di nuovo l'imperatore seduto come sopra, ma senza scettro. Sulla sinistra un giovine in ginocchio che legge un foglio e al disotto a sinistra otto figure incatenate pel collo con gli occhi supplichevoli rivolti all'imperatore, e in posizione strana, come fossero seduti sopra scranne che non si vedono. A destra una schiera di armati tiene i capi delle catene. Sopra sta scritto: Lectis litteris proditionis capiuntur proditores.

Carta 45-*138*.

Divisa in due sezioni orizzontali. Nella superiore, dalla quale fu forse ritagliata l'iscrizione, si veggono tre alberi malissimo disegnati. Il taglio asportò anche la cima dell'albero di destra. Nella inferiore la Imperatrix a cavallo consegna il bambino in fasce con una piccola corona in capo a una donna che sta in piedi. Il cavallo, benissimo disegnato, è preceduto da due uomini armati di tutto punto con le spade nude in mano e dei quali uno tiene per la briglia il cavallo. La leggenda spiega: Imperatrix Siciliam repetens benedictum filium suum ducisse dimisit.

Carta 46-*139*.

Corrispondente alla tavola 1 dell'Engel, *frontespizio* del Del Re. È veramente una splendida miniatura ricca di colori, ora assai guasti. In una specie di cappella sormontata da una croce, siede Arrigo VI colle insegne imperiali e in abito ricchissimo. Alla sua sinistra sono due armati con le spade nude. Sui gradini del trono a destra stanno più in alto Corradus cancellarius e più in basso in ginocchio il Poeta che offre un libro rilegato e chiuso da fermagli. Il poeta è in abito ecclesiastico e tonsurato, tanto qui quanto nella carta seguente. Sotto il trono si vede una grande

porta coi battenti socchiusi: un'altra più piccola totalmente chiusa sta più in alto a sinistra [1].

Carta 47–*140*.

Raffigura la Sapienza col capo sormontato da una sorta d'elmo, che forse vuol significare l'elmo di Minerva, e il volto circondato da un'aureola. Tiene con le mani un grande disco dove si veggono caseggiati disposti con perfetta regolarità geometrica, correnti d'acqua e mari. Più sotto a sinistra il Poeta che leva le mani alla Sapienza. Sull'alto sta scritto: Sapientia continens omnia e presso il disco a destra: Mappa mundi. Più sotto pure a destra d'altra mano posteriore del sec. XIV si legge: Rar si gepuse e più sotto ancora: Rar si gipuse achaper. Non mi è riuscito di sapere che vogliano significare, ma leggendo qualche trattato di alchimia, sarei tentato di credere che sieno nomi di autori di trattati o di formule alchimistiche o parole cabalistiche intelligibili ai soli cultori di scienze occulte [2].

Carta 48–*141*.

Divisa in due sezioni orizzontali. Anche qui il taglio della parte superiore forse asportò un'iscrizione; ciò che rimane è ornato di piante affatto immaginarie. Nella sezione inferiore si vede una Fons (così vi è scritto da mano posteriore) in forma circolare, dalla quale derivano due correnti d'acqua che si diramano formando un angolo col vertice rivolto in su. Dai due lati parecchie bestie domestiche e feroci bevono alle due correnti. Vi sono tre uccelli, un bue, un leone, un orso, un ariete, un leopardo, un cinghiale,

(1) Questa figura, non so per quale criterio, l'Engel e il Del Re mettono per prima, mentre, come quasi tutte le altre del codice Bernese, conviene ai versi che stanno di contro (c. 45 B), i quali finiscono col distico:

Da michi cepta loqui, da ceptis fine potiri
Possit ut augusto Musa placere suo.

(2) Cf. Carini, *Sulle scienze occulte nel medio evo* &c., Palermo, 1872. Nel corpo del codice della famiglia Speciale ivi pubblicato, trovo p. e. un « Merecher », un « Geber », un « Alkakir » e poi un « aurum mesuch », una « tintura lune ex « calcucecumenon et uzifur », un libro intitolato « Ran » &c.

un cervo, una capra. Sopra si legge: Tanta pax est tempore Augusti quod in uno fonte bibunt omnia animalia.

Carta 49–142.

Questa carta contiene nei margini superiore e inferiore una specie di portico formato da una serie di colonne e di archi elegantemente intrecciati; ma disposti in modo che nel margine superiore le basi delle colonne stanno in basso e gli archi in alto; nell'inferiore al contrario. Nel mezzo, fra i due margini, è raffigurato un disco rotondo, con lineamenti umani, circondato di raggi, dal quale scende un corso d'acqua. Accanto a questa strana figura sta scritto: Fons Arethuse, e un uomo con tunica e manto, a capo scoverto, tiene con la destra una spada levata in alto e con la sinistra il fodero. A sinistra si vede la figura del cancelliere che, seduto, tiene nella destra uno strumento, forse uno stilo da scrivere. Presso a lui due uomini con manto e turbante stanno inginocchiati in atto di offrire ciascuno una coppa ripiena di monete: sul primo, di sembianze senili, sta scritto: Arabs; sul secondo, giovane e imberbe: Indus; sul cancelliere: Cancellarius recipiens tributa.

Sull'alto della carta, poi, sta scritto: Teatrum imperialis palacii. Il colonnato dei due margini lascia fra le colonne dodici spazii al disopra e altrettanti al disotto, e in ognuno è scritto il nome di uno dei paesi sui quali l'impero vantava ragioni di predominio. Quelli del margine superiore sono, a cominciare dalla sinistra: Frisia, Bauaria, Austria, Turingia, Saxonia, Boemia, Olsatia, Scania, Pomerania, Polonia[1], Mestfalia (*sic*), Brabancia. Nel margine inferiore sono i nomi di: Tuscia, Lombardia, Marchia, Burgundia[2], Liguria, Suevia, Francia, Lothoringia, Alsatia, Belgia, Anglia, Flandria[3].

(1) Winkelmann «Polenia», forse errore di stampa che riprodusse il Bigoni.

(2) Cod. «Burgudia».

(3) Cod. «Flandia».

Carta 50-142.

Divisa in tre sezioni orizzontali. La prima zona contiene cinque archi rotondi, ma disuguali. Nel primo arco, da sinistra, si vede una figura circondata da un'aureola e librantesi in aria, che rappresenta Dio creatore; in alto un menisco stellato, e in basso parecchi animali. Dentro l'arco si legge: Deus creans omnia, e sopra: Prima domus. Nel secondo arco trovasi una specie di casa con la scritta: Arca Noe, e sopra: Secunda domus; nel terzo sono tre figure alate di angeli, portanti aste gigliate, le cui teste sono circondate da aureole; sotto agli angeli è un vecchio ginocchioni sul quale sta scritto: Habraham; sopra l'arco leggesi: Tercia domus; nel quarto vedesi Mosè, come gli angeli col volto circondato da aureola, con una verga in mano, seguíto da due altre figure, sotto le quali sta il Mare Rosso con due Egizii annegati. Su Mosè sta scritto: Moyses e sul mare: Mare rubrum; sull'arco: Quarta domus. Sotto la quinta arcata, sopra la quale sta scritto: Quinta domus, una figura barbuta con scettro, manto e corona è posta a sedere; su di essa si legge: David rex. Le figure di questa sezione hanno carattere affatto diverso da tutte le altre e non mi pare improbabile che l'artista abbia voluto riprodurre pitture o mosaici di qualche tempio o palazzo.

La seconda sezione presenta un grande arco trilobato, con la parte centrale ad ogiva, sul quale a sinistra sta la leggenda: Sexta domus imperii. Nel mezzo appare seduto Fredericus imperator in atto di stendere le braccia imponendo a destra la corona al figlio Arrigo che tiene già lo scettro e che porta tunica e manto reale; e posando a sinistra la mano sul capo del secondogenito Filippo. Sulla prima di queste due ultime figure si legge: Henricus; sulla seconda: Philippus[1].

La terza sezione presenta due guerrieri che abbattono ciascuno un albero con le scuri e dietro ad essi, in atto di accennare loro, l'imperatore Federico a cavallo, seguíto da cavalieri armati. Sopra

(1) Cod. « Phippus ».

*

a tale scena sta scritto: Fredericus imperator iubet incidere nemus Ungarie.

Il Winkelmann dice della prima sezione: « Prachtbild in sau- « berer Ausführung » e mi par troppo poco; giudica la terza sezione « unbedeutend » e non so perchè.

CARTA 51-144.

Questa carta fu lacerata quasi per metà e in senso trasversale, come già dissi. Il Winkelmann riprende a ragione l'Engel che dice il foglio: « tanquam incendio ambustus ». Manca per metà a un dipresso la miniatura e per altrettanto il testo retrostante. In ciò che rimane della parte superiore, si notano a destra cinque gambe di guerrieri e qualche lembo di tunica squamata; poi, nel centro, la parte inferiore di un trono e di una tunica ornata; a sinistra i piedi e un altro lembo di veste di persona che doveva stare in piedi. Da questi avanzi si può argomentare che ivi fosse rappresentato l'imperatore in trono con la solita guardia di armati e parlante con qualcuno. Il Winkelmann, affidandosi al testo della c. 50 B a cui la figura avrebbe dovuto corrispondere, suppone che questa parte della miniatura rappresentasse Arrigo istruito dalle sette Arti liberali, ma da ciò che rimane, mi pare impossibile che essa contenesse un numero di personaggi superiore a quelli di cui si veggono i frammenti. Può darsi piuttosto, poichè a sinistra del trono pare sia stata una sola figura, che ivi fosse raffigurata la:

...diva parens, superum sapientia mater

la quale:

Uberis Henrico munera digna dabat (1)

e pregava le sette Arti liberali, che forse non erano rappresentate, a istruire il fanciullo.

Nella parte inferiore stanno tre archi; il sinistro, più piccolo degli altri, vuoto; sotto quello di mezzo sta seduto un uomo che volge la faccia in su, e, tenendo con la destra uno stilo da scrivere, svolge un rotulo diviso da linee in parecchie sezioni, entro tre

(1) Vv. 1565-1566.

delle quali si legge: Dux | Comes | Princeps. Accanto a questa figura sta scritto: Notari[us]. Nell'arco a destra alcune figure, presso le quali si legge: Populus, pare si rallegrino dei titoli che leggono nella striscia del « notarius ».

Carta 52-*145*.

Sotto un grande arco, seduto in alto seggio, sovrapposto a una porta come nella c. 45-*138*, sta seduto il cancelliere Corrado, tenendo nella sinistra un oggetto che non so distinguere, ma che potrebbe essere un pezzo ripiegato della correggia che gli allaccia il manto al collo e che scende sul davanti sino alle ginocchia; dietro a lui stanno a guardia due armati con le spade nude in mano e a destra una turba di gente sulla quale sta scritto: Comites et proceres regni. Su Corrado si legge: Corradus cancellarius imperialis loquens ad proceres regni[1].

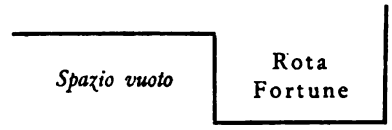
Carta 53-*146*.

Sotto un grande arco rotondo siede in soglio Arrigo VI con tutte le insegne imperiali e reggente con la sinistra un globo in cui sta scritto: Mundus. A destra dell'imperatore stanno tre figure muliebri, a sinistra quattro, e sulle une e sulle altre è scritto: Virtutes. Sulla prima di sinistra, che tiene nelle mani un elmo e uno scudo, si legge: Fortitudo; sull'ultima che tiene un volume: Iusticia. La terza, a sinistra di Arrigo, tiene una lancia e la prima a destra una spada.

Al disotto, a destra, sta disegnata una ruota che, secondo la leggenda, è la Rota Fortune, in alto della quale si vede una figura, quella della Fortuna, incoronata, con le mani giunte e levate in alto verso le Virtù. La leggenda che sta presso spiega: Fortuna rogat Virtutes esse in consorcio earum set repulsam passa est. Nel basso, bocconi e come arrotato, sta Tancredi, come indica il nome scritto d'altra mano, che mi pare la stessa che scrisse i nomi degli apostoli nella c. 42-*135* e le parole « Regulus » e « Presul Salerni » nella c. 43-*136*.

(1) Cod. « re regni ».

D'altra mano, diversa da questa, mi sembrano le quattro proposizioni che si leggono intorno alla ruota, cioè: in alto: Glorior elatus; a sinistra: Discendo minorificatus; in basso: Infimus axe teror; a destra: Ru[rsus in alta feror?] Per questa ultima riproduco, come probabilissima, la lezione del Winkelmann, ma avverto che è illeggibile perchè coperta dalla linea che fa da cornice e da una macchia: la sola parola « Rursus », della quale si vedono le prime due lettere, si può, più che leggere, indovinare. In basso, a sinistra fu lasciato vuoto un quadrilatero contornato da un margine: forse l'artista voleva disegnarvi qualche altra cosa. Eccone una rappresentazione:



CARTA 54-147.

Verso il lato sinistro di questa carta si eleva un trono altissimo poggiante sopra sei gradini, ognuno dei quali è adorno di teste di leone. Al di sopra del trono e della testa dell'imperatore: Henricus imperator, si affaccia una figura di donna incoronata, presso la quale si legge: Sapientia convicians Fortune, che fa con la sinistra un segno imperativo alla Fortuna disegnata in alto a destra sopra la ruota, ma non più incoronata come nella carta precedente bensì tutta avvolta e imbacuccata in un mantello. Sul basso della ruota si rivede Tancredus arrotato, e sotto a lui, cadenti nel vuoto, una testa orrida, presso la quale sta scritto: Andronicus, e diverse membra umane. Sui due gradini supremi stanno, a destra dell'imperatore: Marchisius senescalcus armato di tutto punto con un grande scudo, ove è dipinta una cicogna, e in atto di far segno a una nave della quale si vede la prora; a sinistra: Corradus cancellarius con un volume nella destra e un globo con imagini di castella nella sinistra. Al disotto del trono si legge: Sedes sapientie e più sotto ancora vedesi, completamente armato e con la spada in pugno, Henricus Calandrinus (Arrigo di Kallindin). Quest'ultimo nome è scritto

due volte da due mani diverse; la prima è la stessa mano che scrisse le altre leggende in rosso; l'altra un po' più recente tracciò in nero il nome che sta al di sopra.

OSSERVAZIONI GENERALI.

Descrivendo le figure del codice di Berna e le iscrizioni che le illustrano, mi sono astenuto da ogni commento storico, poichè questo deve trovare il suo luogo con la dovuta sobrietà nella nuova edizione che io vado preparando; ma non posso chiudere questa notizia, senza fare qualche osservazione generale sul valore delle miniature predette.

Anche il Winkelmann, nella introduzione alla sua edizione, disse qualche cosa su questo argomento, ma tracciando una via per la quale non mi pare di doverlo seguire. Che nell'artista autore di questi disegni si riveli uno studio, o almeno un influsso incosciente dell'antichità; che fra tutte meritino il premio del primato le figure della sezione superiore della carta 50–*142*; che sieno molto bene studiate le pieghe dei panneggiamenti non si può affermare, come fa il Winkelmann, in modo così assoluto senza uno studio attento, minuto, coscenzioso dell'arte e della iconografia del medio evo. Io penso, per recare un esempio, che quelle figure della c. 50–*142* siano, come dissi, un tentativo di riproduzione di qualche affresco o mosaico allora esistente, poichè presentano al mio occhio profano un' ispirazione mistica e un modo di composizione assai diverso dal consueto. Nè potrei dubitare come il Winkelmann che l'autore abbia sottoposto le sue miniature, come i suoi versi, a un lavoro di revisione e di correzione, solo perchè la sezione di mezzo della c. 14–*107* è coperta da una striscia azzurra sulla quale si veggono quegli ornamenti in bianco che il Winkelmann dubitò fossero caratteri cufici. Invece l'impasto diverso e la diversa qualità della tinta dimostrano, come dissi a suo luogo, che quella composizione fu coperta in tempo posteriore, sia pure di poco. Fu senza dubbio un pentimento; ma non perchè la composizione apparve artisticamente scorretta; sibbene perchè rappresentava una scena dolorosa per la

casa Hohenstaufen, come ora si scovre per lo staccarsi del colore della fascia sovrapposta: la scena della morte disgraziata del Barbarossa, scena che potè parere sconveniente di mettere sotto gli occhi del figlio Arrigo VI a cui il poema, come attesta la figura della c. 46-*139* e l'invocazione finale del poema, fu, o almeno doveva essere presentato. In siffatte questioni è inutile che io mi addentri. I cultori esperti giudicheranno più tardi; e quando tutte queste importantissime miniature saranno riprodotte potranno documentare i loro giudizii. I quali dubito che anche allora possano essere assoluti, poichè non si potranno non notare grandissime diversità, le quali inducono il sospetto che non tutti i disegni del codice Bernese sieno della stessa mano. A volte figure umane e di animali, specialmente di cavalli, egregiamente disegnate, ed altre che appaiono di un' arte assai rozza e rudimentale. A volte composizioni naturali ed armoniche, ed altre confuse e quasi arruffate, e anche strane. Basti paragonare i cavalli e i cavalieri della c. 20-*121* di una ingenuità infantile con quelli delle cc. 9-*102*, 14-*107*, 21-*114* e di altre, dove si palesa un' arte, che mi pare degnissima di considerazione rispetto al secolo a cui appartiene.

Ma sotto l'aspetto storico, il valore di queste figure è inestimabile. Troviamo luoghi, personaggi, mobili, vesti, armi, stendardi, ornamenti, insegne, stemmi, utensili diversissimi, dei quali ciascuno è un documento prezioso, specialmente per la storia dell'arte o del costume. Ma oltre a ciò, vi è un fatto ancora più importante e, a mio giudizio, veramente singolare. Si vede nell'artista il proposito di ritrarre le sembianze dei personaggi, ai quali riesce a conservare sempre, malgrado l'arte imperfetta, l'uniformità dei lineamenti, onde nelle varie composizioni si possono agevolmente riconoscere. Noi troviamo nel codice Bernese i ritratti degli attori principali del dramma che è argomento del poema di Pietro da Eboli, ciò che non si riscontra, io credo, per alcun altro periodo del medio evo.

Il Monaci nella sua edizione delle *Gesta di Federico I* (1) riprodusse

(1) Tra le *Fonti per la storia d'Italia* pubblicate dall'Istituto Storico Italiano, n. 1.

un ritratto del Barbarossa trovato nel cod. Vat. lat. 2001 e del quale il Giesebrecht, che primo ne avea data notizia[1], aveva avvertito giustamente essere, benchè rozzo e malfatto, l'unico ritratto del celebre imperatore che si conosca fatto certamente da un contemporaneo. Qui noi abbiamo riprodotta tre volte la figura del Barbarossa nelle cc. 14-*107* e 50-*142*, oltre alla testa che si vede nella sezione di mezzo della stessa c. 14-*107*, sezione della quale ho dovuto parlare sin troppo. La figura riprodotta dal Monaci è certamente più rozza delle tre (o delle quattro) del codice di Berna; tuttavia i tratti principali mi sembrano quelli, e ad ogni modo ora possiamo dire che delle fattezze del Barbarossa abbiamo non una sola, ma quattro rappresentazioni eseguite da artisti contemporanei.

Troviamo poi, più volte, i ritratti dell'imperatore Arrigo VI, di Costanza, di Celestino III, della regina Sibilla, del cancelliere imperiale Corrado, del cancelliere di Sicilia Matteo (il « bigamus « sacerdos », le cui diverse rappresentazioni si rassomigliano perfettamente, talvolta sino al punto da poter parere, facendo astrazione dal diverso atteggiamento, quasi come lucido di uno stesso disegno[2]), dell'arcivescovo Gualtiero Offamill, di Elia di Gesualdo, del conte Diopoldo e di altri ancora. Non ricorderò la figura di Tancredi, poichè più che vero ritratto è quasi sempre una caricatura, per solito con la faccia da scimia. Ritratto, forse potrebbe essere, almeno nella intenzione dell'artista, quello della prima e della seconda figura della c. 10-*103*, e l'altro della c. 35-*128*.

G. B. SIRAGUSA.

(1) Nei *Sitzungsberichte der hist. Classe* dell'Accademia di Monaco, seduta del 6 dicembre 1879, citati dal Monaci, il quale dice che il cod. Vat. lat. 2001 « contiene la *Expeditio Hierosolimitana* di Roberto di Saint-Remy ivi fatta co« piare da Enrico prevosto Scefdelerense e dal medesimo offerta in dono allo « imperatore, quando stava per andare alla Crociata, secondo che rappresenta « la pittura medesima ». Questa composizione è simile per il concetto a quella della c. 46-*139* del ms. di Berna.

(2) Sono da confrontare specialmente le due figure della c. 7-*100*.

ISTITUTO STORICO
ITALIANO
★★ 243

W.T. Frank
156

71 575X C 55 1

Widener Library
3 2044 105 207 435